STEVE TURNER

Les Beatles

LES SECRETS DE TOUTES LEURS CHANSONS 1962-1966

HORS COLLECTION

LES SECRETS DE TOUTES LEURS CHANSONS

1962-1966

LES BEATLES

LES SECRETS DE TOUTES LEURS CHANSONS 1962-1966

Steve Turner

HORS COLLECTION

Ce livre est dédié à la mémoire de T-Bone Burnett et de Larry Norman, en souvenir des heures passées durant toutes ces années à parler des Beatles.

L'édition originale a été publiée par CARLTON BOOKS LIMITED en 1994.
Cette nouvelle édition a été publiée par CARLTON BOOKS LIMITED en 2009.

© Steve Turner 1994, 1999, 2005, 2009 pour le texte
© Carlton Books Limited 1994, 1999, 2005, 2009 pour la mise en pages

© Hors Collection, un département de place des éditeurs, 1999 et 2010 pour la traduction française

Traduit de l'anglais par Jacques Collin

Tous droits réservés

ISBN : 978-2-258-08371-4
Numéro d'éditeur : 1098
www.horscollection.com

Imprimé en Chine

SOMMAIRE

PRÉFACE 4
INTRODUCTION 6

PLEASE PLEASE ME 14
I Saw Her Standing There ; Misery ; Ask Me Why ; Please Please Me ; Love Me Do ; PS I Love You ; Do You Want To Know A Secret ? ; There's A Place

WITH THE BEATLES 36
From Me To You ; Thank You Girl ; She Loves You ; I'll Get You ; It Won't Be Long ; All I've Got To Do ; All My Loving ; Little Child ; Don't Bother Me ; Hold Me Tight ; I Wanna Be Your Man ; Not A Second Time ; I Want To Hold Your Hand ; This Boy ; I Call Your Name

A HARD DAY'S NIGHT 66
A Hard Day's Night ; I Should Have Known Better ; If I Fell ; And I Love Her ; I'm Happy Just To Dance With You ; Tell Me Why ; Can't Buy Me Love ; Any Time At All ; I'll Cry Instead ; Things We Said Today ; When I Get Home ; You Can't Do That ; I'll Be Back

BEATLES FOR SALE 86
I Feel Fine ; She's A Woman ; Eight Days A Week ; I'm A Loser ; No Reply ; I Don't Want To Spoil The Party ; I'll Follow The Sun ; Baby's In Black ; Every Little Thing ; What You're Doing

HELP ! 106
Yes It Is ; I'm Down ; Help ! ; The Night Before ; You've Got To Hide Your Love Away ; I Need You ; Another Girl ; You're Going To Lose That Girl ; Ticket To Ride ; Tell Me What You See ; You Like Me Too Much ; It's Only Love ; I've Just Seen A Face ; Yesterday

RUBBER SOUL 126
Day Tripper ; We Can Work It Out ; Drive My Car ; Norwegian Wood ; You Won't See Me ; Nowhere Man ; Think For Yourself ; The Word ; Michelle ; What Goes On ; Girl ; I'm Looking Through You ; In My Life ; Wait ; If I Needed Someone ; Run For Your Life

REVOLVER 150
Paperback Writer ; Rain ; Taxman ; Eleanor Rigby ; I'm Only Sleeping ; Love You To ; Here, There and Everywhere ; Yellow Submarine ; She Said. She Said ; Good Day Sunshine ; And Your Bird Can Sing ; For No One ; Doctor Robert ; Got To Get You Into My Life ; I Want To Tell You ; Tomorrow Never Knows

CHRONOLOGIE 181
DISCOGRAPHIE 185
INDEX DES CHANSONS 189

PRÉFACE

Cet album en deux volumes raconte l'histoire des chansons des Beatles, et les faits, lieux et personnages qui les ont inspirées. J'entends par chansons des Beatles celles qui ont été écrites et enregistrées par eux : ne seront donc traitées ici ni les reprises d'autres compositeurs, ni les chansons composées par Lennon et McCartney pour d'autres artistes. L'objectif de ce livre est de comprendre comment, où et pourquoi ces chansons ont été composées ; de remonter à leur source.

Il ne s'agit pas de raconter ici l'enregistrement des chansons, ou de donner la date exacte des sessions et la liste des musiciens présents à chacune d'entre elles. Ce travail a déjà été réalisé par Mark Lewisohn dans son livre *The Complete Recording Sessions*, un ouvrage de référence devenu incontournable pour quiconque s'intéresse à l'histoire des Beatles. Les lecteurs qu'une analyse musicologique des Beatles intéresse pourront également se référer à *Twilight Of The Gods*, du professeur Wilfrid Mellers, ou à *Tell Me Why*, de Tim Riley.

J'ai tout simplement tenté de décrire la genèse de ces chansons. La motivation peut avoir été musicale, comme l'envie de se mesurer à un 45 tours de Little Richards, ou littéraire, comme écrire dans le style de Smokey Robinson. Il s'agit parfois d'une phrase que l'on ne peut se sortir de la tête, comme le vers «*Pools of sorrow, waves of joy*», qui incita John à écrire *Across The Universe*. Cela peut tout aussi bien être un événement, comme le décès de Tara Browne, qui inspira une partie de *A Day In The Life*.

Ma première source fut les Beatles eux-mêmes : j'ai eu la chance de rencontrer John, et de l'interviewer, avec Yoko, dans les bureaux d'Apple de Savile Row à Londres, durant l'été 1971, peu de temps avant la sortie de l'album *Imagine*. Je me souviens l'avoir complimenté sur la nature tout à fait personnelle des chansons de cet album, qui avaient été composées après une thérapie intense. Il m'avait aussitôt répondu : «Toutes mes chansons sont personnelles. *Help!* était personnelle. *You've Got To Hide Your Love Away* était personnelle. *I'm A Loser* était personnelle. Ça a toujours été mon truc.»

Si les commentaires des Beatles sont évidemment ma source la plus fiable, je me suis également servi des nombreuses interviews qu'ils ont accordées et que je collectionne depuis 1963. J'ai consulté les interviews publiées dont je ne possédais pas d'exemplaire à la National Newspaper Library (Bibliothèque

nationale des quotidiens britanniques) et aux National Sound Archives (Archives sonores britanniques) de Londres. Sept documents se sont avérés tout particulièrement précieux, il s'agit, par ordre de publication : de l'interview que Paul McCartney accorda à Alan Aldridge, et qui parut sous le titre «A Good Guru's Guide To The Beatles' Sinister Songbook» dans le magazine *The Observer* daté du 26 novembre 1967 ; de «The Beatles», par Hunter Davies, 1968 ; de «Lennon : The Greatest Natural Songwriter Of Our Time», par Mike Hennessey, dans le *Record Mirror* du 2 octobre 1971 ; de «Lennon Remembers», par Jann Wenner, 1971 ; de «I Me Mine», par George Harrison, 1980 ; de l'interview accordée par John Lennon et Yoko Ono à *Playboy* en 1981 ; et de «Paul McCartney : Many Years From Now», par Barry Miles, 1997. Deux séries diffusées à la radio me furent également très utiles : l'émission de Mike Read «McCartney On McCartney», diffusée sur la BBC en 1989, et «The Lost Lennon Tapes», une production américaine coordonnée par Elliot Mintz et diffusant les bandes de la collection privée de John Lennon grâce à l'accord de Yoko Ono.

Malgré toutes les informations que ces sources permettaient de réunir, cela ne me suffisait pas, d'autant plus que de nombreuses anecdotes étaient déjà connues. J'ai voulu aller plus loin et interviewer les gens qui étaient présents à l'époque où ces chansons étaient écrites, ou ceux qui en étaient le sujet. Je désirais également retrouver les articles de journaux qui leur avaient fourni des idées, les livres qu'ils avaient cités et les endroits qui les avaient inspirés. Je voulais surprendre les Beatles eux-mêmes, car je savais qu'ils ignoraient qui était Mr Kite, ou ce qu'était devenue la jeune fille qui avait inspiré *She's Leaving Home*. Je savais qu'ils avaient depuis bien longtemps oublié la rubrique des lecteurs qui leur avait donné le titre *From Me To You*, et le visage de celle qui devint *Polythene Pam*.

Pour que ce sujet soit parfaitement traité, il faudrait que le courrier et les archives de John et de George soient rendus publics, et que Paul et Ringo prennent le temps de s'asseoir devant un micro pour livrer tous les souvenirs qu'ils ont des 208 chansons que les Beatles ont enregistrées. Or on peut supposer que les archives de John resteront encore très longtemps sous scellés, parce que les gens dont il parle sont encore vivants, et que Yoko estime le sujet trop délicat.

C'est pourquoi il était utile de rassembler l'ensemble de leur œuvre. Parce que l'on ne s'approchera peut-être jamais plus près de la matière dans laquelle les Beatles puisèrent leur magie.

Steve Turner

INTRODUCTION

C'est incontestable, notre mémoire est devenue le refuge d'une multitude de personnages créés par les Beatles. Le pompier au sablier et le banquier qui ne porte jamais d'imperméable de *Penny Lane* font maintenant partie de notre culture au même titre que les animaux de La Fontaine ; le monde entier connaît le Dr Robert, et l'on trouve de Pékin au Pérou des gens capables de fredonner *Strawberry Fields Forever*. C'est précisément parce que ces personnages sont devenus une part de notre culture qu'il est intéressant de découvrir leur origine : quelle est la véritable identité du Dr Robert ; à quoi ressemble Penny Lane ; ou quels véritables sentiments ont donné naissance à des chansons comme *And I Love Her*, *Yesterday* ou *We Can Work it Out?*

Bien sûr, la découverte de leurs sources d'inspiration ne changera rien à la qualité intrinsèque des chansons. Chacune a ses propres qualités et draine, non sans magie, les souvenirs de l'époque où nous l'avons entendue pour la première fois. Si vous avez aimé *A Hard Day's Night* en 1964, vous ne l'aimerez pas plus lorsque vous apprendrez que le jeu de mots qui devint le titre vient de Ringo, ou que John en écrivit les paroles sur le dos d'une carte d'anniversaire dans un petit appartement londonien situé derrière Cromwell Road. Mais ces chansons font tellement partie de nous-mêmes que l'on s'embarque un peu dans une exploration de notre propre passé lorsqu'on cherche à découvrir leur histoire. On y redécouvre également les années soixante et la vie des Beatles, dont on a étrangement peu parlé en tant que compositeurs.

Lorsque le public découvrit le premier 45 tours des Beatles, en 1962, Lennon et McCartney n'en étaient pas à leur coup d'essai : ils avaient déjà derrière eux un nombre impressionnant de compositions. Ils écrivaient ensemble depuis plus de cinq ans, se retrouvant généralement dans la maison de Paul à Allerton, dans la banlieue de Liverpool, pour terminer des chansons que l'un ou l'autre avait commencées seul. Ce qu'ils considéraient à l'époque comme la base d'une chanson était extrêmement variable : il pouvait s'agir d'une simple idée de mélodie comme d'une composition presque complète qui n'avait plus besoin que d'une accroche. Cela pouvait également être un bon titre, ou un seul vers, ou l'envie soudaine de discuter d'une idée, ou un nouveau 45 tours de rock assez riche pour les inspirer. Dès cette époque, chaque chanson portait la marque distinctive de celui qui en était à l'origine. L'amour qu'ils portaient tous deux à la musique des pionniers américains du rock and roll ne pouvait dissimuler les différences dans l'approche très

« Regardez ce qu'on a déjà fait. » Les Beatles comparent certaines des pochettes de leurs inégalables succès.

Le groupe au QG d'EMI, à Manchester Square (Londres), avec une flopée de disques d'or. Dès 1963, les Beatles réalisaient des ventes records.

personnelle qu'ils avaient chacun de l'écriture. Pour simplifier, on pourrait dire que Paul privilégiait la mélodie, était optimiste et ne parlait pas plus de ses peurs que de ses passions, tandis que John privilégiait le rythme, était pessimiste et, alors qu'il n'avait pas encore entendu parler de Dylan, mettait déjà son cœur à nu dans ses chansons.

Ces différences doivent beaucoup à leur éducation respective. Paul fut élevé dans une famille ouvrière traditionnelle qui accordait une grande importance à la musique. Pour passer un bon moment, il suffisait de convaincre quelqu'un de jouer un morceau sur le piano, et tous les gens présents se mettaient à chanter. La mère de Paul mourut lorsqu'il avait quatorze ans, mais son père s'occupa toujours de son éducation, insistant sur la valeur du travail et de l'ambition. Il avait monté son propre groupe dans les années vingt et transmit ses goûts musicaux à son fils, lequel rendit hommage à la musique d'avant-guerre que son père aimait tant dans des chansons comme *When I'm Sixty-Four*, *Your Mother Should Know*, et *Wild Honey Pie*. C'est également Jim, le père de Paul, qui l'encouragea à apprendre le piano : « Ce sont les gens qui jouent du piano qui sont invités aux meilleures fêtes », disait-il.

En un sens, ce fut d'ailleurs le cas : Paul maîtrisa plusieurs instruments, apprit de nombreuses chansons, et se retrouva au cœur de la fête. Après tout, c'est parce que Paul connaissait des accords de guitare et savait les paroles de *Be Bop A Lula* et de *Twenty Flight Rock* que John Lennon, la première fois qu'il le rencontra lors d'une fête paroissiale durant l'été 1957, lui proposa de se joindre à son groupe de *skiffle*, les Quarry Men.

Bien que l'on associât souvent à John l'image du jeune prolétaire liverpuldien, une confusion encouragée par sa chanson *Working-Class Hero*, il était en réalité issu des classes moyennes, et ses privations furent plus affectives que matérielles. Il grandit dans un pavillon cossu situé sur une belle avenue de Liverpool, mais il était presque orphelin, son père ayant quitté le domicile conjugal assez rapidement après sa naissance, et sa mère l'ayant abandonné à sa sœur pour qu'elle l'élève. Le contraste avec Paul est flagrant : Jim McCartney dut travailler dur pour élever seul ses fils dans un quartier défavorisé, mais sa famille était heureuse. Tout cela explique peut-être pourquoi Paul et John se complétaient aussi bien. Chacun semblait posséder ce qui manquait à l'autre. Paul était brillant et

spontané, John grave et circonspect. Paul regardait les choses du bon côté, John s'attendait au pire. Paul recherchait les néons du show business, tandis que John voulait être pris au sérieux en tant qu'artiste.

Tout cela fonctionna parfaitement durant une décennie. Quand Paul voulait faire rimer *«beauty queen»* avec *«just seventeen»* dans *Saw Her Standing There*, John lui répondait que c'était nul et qu'on pouvait mieux faire : ils en firent un classique. Alors qu'ils écrivaient *Getting Better*, John proposa d'y ajouter le vers *«Couldn't get much worse»* (Les choses s'arrangent/de toute façon, ça ne peut pas être pire), et c'est également lui qui ajouta le couplet qui commence par *«Life is very hard…»* (La vie est très dure…) dans la chanson résolument optimiste *We Can Work It Out*.

Ce sont les Beatles, sous la houlette de George Martin, leur producteur, qui ont étrenné la technique de l'enregistrement multipiste en studio, et ils furent les premiers à enregistrer des morceaux trop complexes pour être reproduits sur scène. Avant les Beatles, il était extrêmement rare d'entendre des compositeurs interpréter leurs propres chansons, et tout autant de voir des interprètes composer.

Au-delà de leur musique, on doit aux Beatles d'avoir étendu le répertoire des thèmes de la musique pop. Moins de la moitié des chansons de *Revolver* étaient des chansons d'amour : le reste concernait, entre autres, les impôts, les sous-marins, les altérations de la perception, les drogues et le bouddhisme tibétain.

John Lennon et Paul McCartney furent également les premières superstars du rock à avoir reçu une éducation supérieure. Avant les Beatles, l'image de la rock star était celle d'un cancre viré de l'école découvrant après quelques petits boulots un moyen rapide de devenir riche et célèbre. Elvis Presley était un camionneur et Cliff Richard un employé de bureau, mais John Lennon avait fait les beaux-arts et Paul McCartney avait passé son baccalauréat dans le meilleur lycée de la ville. C'est un fait important, parce qu'il signifiait que le rock and roll avait pour la première fois des interprètes capables d'intégrer une culture littéraire et artistique dans leurs compositions.

Cela allait également leur permettre d'être considérés comme les égaux des peintres, poètes et romanciers de la culture populaire

Au milieu des années 1960, l'inventivité musicale et lyrique des Beatles fit un véritable saut quantique, signe de leur maturité artistique toute neuve.

des années soixante. Et le fait de poursuivre des ambitions autrement plus élevées que les rockers de l'époque permit aux Beatles de déborder le marché des adolescents.

Quarante ans après la séparation du groupe, leurs chansons gardent encore pour nous toute leur signification. Elles sont comme ces vieux amis que nous avons rencontrés dans notre jeunesse et qui ont rendu notre vie plus facile à supporter.

Pour tout ce que les chansons des Beatles ont changé en nous, elles gardent à jamais une place privilégiée dans notre cœur. Et c'est parce que nous leur portons une immense affection que nous avons voulu nous intéresser à leur histoire.

Pages suivantes : Les Beatles n'étaient au départ que de banals petits jeunes du nord de l'Angleterre, mais ils n'en devinrent pas moins les esprits les plus férocement créatifs de la musique populaire.

PLEASE PLEASE ME

L'un des points forts des Beatles fut d'être déjà des musiciens chevronnés quand débuta leur carrière discographique, en 1962. Lorsqu'ils enregistrèrent leur premier album, ils s'étaient déjà forgé, sur le terrain, une solide expérience de la scène et maîtrisaient la soul, le gospel, le rhythm and blues et le rock and roll. Ils savaient comment l'on construisait une chanson parce que, ne pouvant s'offrir les partitions, ils avaient dû déchiffrer les textes et les accords à l'oreille en écoutant les disques. Le fait d'avoir joué devant des adolescents amoureux au Cavern Club de Liverpool et devant des hommes d'affaires allemands ivres dans les bars de Hambourg leur avait appris à exciter, calmer et séduire un public.

John et Paul jouaient ensemble depuis cinq ans, et George était là depuis presque aussi longtemps ; l'arrivée de Ringo dans le groupe était récente mais ils le connaissaient depuis 1959, et l'expérience qu'il avait acquise avec Rory Storm and the Hurricanes était tout à fait comparable à la leur, puisqu'ils avaient joué dans les mêmes salles.

À ce stade, le répertoire des Beatles était celui de tous les autres groupes : les meilleures chansons des artistes les plus célèbres du moment. Le premier nom sur la liste était évidemment Elvis Presley : ils reprirent une trentaine des chansons qu'il avait enregistrées, ainsi que des morceaux de Chuck Berry, Buddy Holly, Carl Perkins, Gene Vincent, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Larry Williams, Ray Charles, les Coasters, Arthur Alexander, Little Richard et les Everly Brothers. C'est à partir de leur musique que John et Paul apprirent à composer leurs propres chansons. Lorsqu'ils se réunissaient dans la maison de Paul pour écrire leurs futurs titres, ils se plaisaient à rassembler des

Please Please Me prit la tête des charts en Grande-Bretagne, mais n'y entra même pas aux États-Unis, où l'album sortit sous le titre *Introducing The Beatles*.

souvenirs de mots et d'accords pour en tirer quelque chose qui leur était personnel. C'est pour cette raison qu'un riff de basse fut intégré à *I Saw Her Standing There*, une chanson inspirée par une jeune fille aperçue au Tower Ballroom de New Brighton, et cela explique également comment le son de la voix de Roy Orbinson a pu inspirer *Please Please Me*, le premier 45 tours des Beatles.

Leurs chansons naissaient parfois de leur observation des incidents de la vie quotidienne, mais le plus souvent les textes comme les accords dérivaient de ce qui avait déjà été écrit dans le passé. À cette époque, les textes avaient pour seul rôle de participer au son et à l'ambiance de la chanson : il n'était pas question de transmettre un message.

La quasi-totalité de leur premier album fut enregistrée en une seule séance le 11 février 1963. *Please Please Me* sortit le 22 mars 1963 et se classa très vite en tête des charts britanniques.

I SAW HER STANDING THERE

Le producteur George Martin avait d'abord envisagé d'enregistrer les Beatles en concert au Cavern Club de Liverpool, mais les contraintes techniques trop importantes firent que ce projet fut rapidement abandonné. Ils prirent donc le chemin du studio, où on leur demanda d'enregistrer les titres prévus, en conservant la structure d'un concert, et de préférence en une seule journée. C'est ce qu'ils firent le 11 février 1963, date à laquelle ils enregistrèrent en quinze heures les dix morceaux qui, ajoutés aux quatre faces de leurs deux 45 tours, formèrent l'album *Please Please Me*.

Le choix de *I Saw Her Standing There* pour ouvrir l'album était excellent, car le morceau replaçait immédiatement le groupe dans son contexte de salle de bal surchauffée où dansaient des adolescentes transies d'adoration. Ils décidèrent de conserver le décompte de départ 1-2-3-4 qui évoquait autant les concerts du Cavern Club ou du Star Club que l'idée première de George Martin.

I SAW HER STANDING THERE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2' 55''
Sortie UK :	album *Please Please Me*, 22 mars 1963
Sortie US :	album *Introducing The Beatles*, 22 juillet 1963
Sortie US 45 tours :	26 décembre 1963, face B de *I Want To Hold Your Hand*

I Saw Her Standing There fit des Beatles les stars des bals de quartier et des adolescentes. C'était un titre classique, parfait pour un premier 45 tours.

I Saw Her Standing There, dont le titre fut longtemps *Seventeen*, raconte l'histoire très simple d'un garçon qui voit une jeune fille danser dans la salle de bal de son quartier et décide, après avoir jugé sa beauté « sans comparaison » (« *way beyond compare* »), de ne jamais danser avec une autre qu'elle.

Les paroles conjuguent parfaitement l'arrogance adolescente et le manque d'assurance, lequel se révèle à mesure que l'histoire progresse, parce que l'on ne sait pas si le garçon a envisagé la possibilité d'un refus au moment où l'on nous dit, dans une rime magnifique, que son cœur fait boum quand il traverse la pièce (*« Well my heart went boom When I crossed that room »*) pour aller lui parler.

Paul composa les bases de cette chanson une nuit de 1961 alors qu'il rentrait chez lui en voiture. L'idée de parler d'une jeune fille de dix-sept ans lui plaisait, parce qu'il savait que le groupe avait besoin de chansons avec lesquelles leur public, majoritairement féminin, pouvait facilement s'identifier. « Je n'en pensais pas grand-chose, j'avais juste une mélodie et quelques vers en tête, raconta-t-il quatre ans plus tard. À l'origine, les paroles étaient "*She was just seventeen, Never been o beauty queen*", et la rime me plaisait. Mais lorsque je l'ai jouée à John le lendemain, je me suis aperçu que c'était mauvais, et John aussi. Alors on s'est assis et on a essayé de trouver une autre rime, quelque chose de mieux. » Ils réfléchirent un moment, et John finit par proposer « *You know what I mean* » (Tu

vois ce que je veux dire), un vers qui pouvait passer sans attirer l'attention ou être compris comme un sous-entendu sexuel. C'était également une phrase typiquement liverpuldienne, qui leur permettait d'éviter les américanismes forcés qui envahissaient le rock anglais du moment.

Lorsque les Beatles commencèrent à jouer leurs compositions originales en public, parmi les classiques du rock, ils y inclurent aussitôt *I Saw Her Standing There*.

Les deux garçons terminèrent la mélodie sur leurs guitares acoustiques et écrivirent les textes dans un manuel d'exercices du Liverpool Institute. Paul expliqua plus tard dans une interview à *Beat Instrumental* que la ligne de basse avait été entièrement repiquée sur un morceau de Chuck Berry de 1961, *I'm Talking About You*. « Je l'ai reprise note pour note, et elle convenait parfaitement à ce morceau, confessa-t-il. Même aujourd'hui, la plupart des gens ne me croient pas quand je le leur dis. C'est pour cela que je maintiens qu'une ligne de basse n'a pas besoin d'être originale. »

En décembre 1961, Paul commença à sortir avec Iris Caldwell, la sœur du chanteur Rory Storm, de Rory Storm and the Hurricanes, dont le batteur n'était autre que Ringo Starr (qui ne se joignit aux Beatles qu'en août 1962). Tout comme l'héroïne de *I Saw Her Standing There*, Iris avait dix-sept ans lorsque Paul la vit danser le twist au Tower Ballroom de New Brighton (une petite ville située à vingt-cinq minutes de Liverpool). C'était une danseuse confirmée, et Paul semble avoir été impressionné par ses jambes, ses bas résille, et le fait qu'elle gagne déjà sa vie dans le show business.

Paul devint un habitué de la maison des Caldwell, au 54 Broad Green Road, à Liverpool, que tous les musiciens surnommaient Huricaneville. Paul s'entendait bien avec Violet Caldwell, la mère d'Iris, et s'arrêtait souvent avec John pour discuter et écrire des chansons. « Paul et moi sommes sortis ensemble pendant près de deux ans. Ça n'a jamais été vraiment sérieux. Nous n'avons jamais parlé de fidélité ou de ce genre de choses. Je sortais beaucoup, et avec beaucoup de gens. Je travaillais dans plusieurs salles à l'époque, mais, quand je rentrais assez tôt, alors nous sortions ensemble. Nous ne nous sommes jamais fait de promesses ou de serments. » D'après Iris, Paul voulait donner *I Saw Her Standing There* à son frère pour qu'il l'enregistre. « Il pensait que ce serait une bonne chanson pour lui, mais ça ne s'est pas fait. Brian Epstein s'y était opposé. »

Quoi qu'il en soit, *I Saw Her Standing There* entra rapidement dans le répertoire des Beatles et fut, dès 1962, l'une des premières compositions de Lennon et McCartney à se glisser entre les reprises de Buddy Holly et de Little Richard. Ce fut l'un des cinq morceaux qu'ils jouèrent le 9 février 1964 lors de la célèbre émission télévisée « The Ed Sullivan Show ».

MISERY

En ce début d'année 1963, *Love Me Do* était entrée dans le Top 20, ce qui avait permis au duo de compositeurs McCartney-Lennon (ils ne signeront Lennon-McCartney qu'à partir du 45 tours *She Loves You*) de prendre de l'assurance, mais le projet d'album fut assez soudain et leur imposa de fournir rapidement de nouvelles compositions.

Ils n'avaient pas un album entier à remplir, puisque près de la moitié des titres étaient des reprises de compositeurs américains, mais étaient déterminés à lui apporter une importante touche personnelle et à ne pas être simplement un autre groupe anglais se contentant de reprises, ce qui pouvait être à l'époque considéré comme audacieux. Les groupes de rock anglais n'enregistraient pas de compositions originales et préféraient repiquer le son américain en reprenant des 45 tours américains prometteurs avant leur sortie en Angleterre. Cliff Richard, la plus grande star du Royaume-Uni à l'époque du premier enregistrement des Beatles, avait fait exception à la règle en enregistrant quelques compositions de Ian Samwell, l'un des anciens membres de son groupe, mais personne n'avait encore réussi à créer un rock and roll britannique original.

C'est dans ce contexte que Paul et John commencèrent à travailler sur les cinq nouvelles compositions originales qui devaient compléter l'album *Please Please Me*.

Le 26 janvier 1963, Paul et John s'installèrent dans un coin des coulisses du King's Hall, sur Glebe Street, à Stoke-on-Trent, où ils allaient donner un concert, et composèrent *Misery*, sur une idée de John. La chanson débute par cette déclaration solennelle : « Le monde me traite mal » (*The world is treating me bad*), et raconte

l'histoire d'une fille qui l'a abandonné et rendu malheureux. « Allan Clarke et Graham Nash des Hollies leur ont donné un coup de main sur cette chanson, se souvient Tony Bramwell, qui était l'un des employés de Brian Epstein à l'époque. John et Paul voulaient à tout prix la terminer, mais ils bloquaient sur un des vers. Allan et Graham ont commencé à leur faire des suggestions. Paul et John voulaient qu'elle soit prête pour Helen Shapiro. »

Dans les jours qui suivirent, ils envoyèrent une bande de la chanson à Norrie Paramor chez Columbia, afin qu'il en considère l'usage pour Helen Shapiro, car ils savaient qu'elle devait bientôt se rendre à Nashville pour enregistrer. D'ailleurs, Paul déclara à Alan Smith, le directeur éditorial du *New Musical Express*, que la chanson avait été écrite dans cet esprit.

Les Beatles eurent le courage d'enregistrer un premier album consacré, pour l'essentiel, à leurs propres compositions.

MISERY
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1' 50"
Sortie UK : album *Please Please Me*, 22 mars 1963
Sortie US 45 tours : album *Introducing The Beatles*, 22 juillet 1963

Helen, qui n'avait que seize ans à l'époque, avait placé plusieurs 45 tours dans le Top 10 à partir de 1961, et les Beatles étaient l'un des sept groupes qui allaient compléter la tournée de quatorze dates qui la mènerait, en février 1963, dans le circuit des salles de cinéma. Les Beatles accédaient à ce circuit pour la première fois et étaient encore en bas de l'affiche. Ils furent promus, vers la fin de la tournée, en raison du succès phénoménal de *Please Please Me* dans le Top 10, mais cela ne leur permit que de jouer en fin de première partie. Les tournées de ce genre appartenaient encore au show business anglais de l'époque, mais elles n'étaient qu'une survivance de l'époque des variétés, où les chanteurs montaient sur scène après des jongleurs et des magiciens. Le set des Beatles, pendant cette tournée, ne durait que le temps de quatre chansons et s'intercalait entre deux numéros comiques.

«Je me suis bien entendu avec eux, se souvient Helen, et John était comme un frère pour moi. Très protecteur. Lui et Paul m'avaient effectivement choisie pour *Misery* et l'ont proposée à Norrie, mais je n'en ai rien su jusqu'au premier jour de la tournée (le 2 février à Bradford. Yorkshire). Il semble que la chanson ait été refusée sans même que je l'entende. » *Misery* fut finalement reprise par Kenny Lynch, un chanteur acteur noir anglais qui faisait également partie de la tournée d'Helen Shapiro, et dont le plus grand succès avait été une reprise de *Up On The Roof* des Drifters, qui était entrée dans le Top 10. Sa version de *Misery* ne fut pas un succès, mais il fut remarqué pour avoir été le premier artiste en dehors des Beatles à enregistrer une chanson signée Lennon et McCartney.

ASK ME WHY

ASK ME WHY
Auteurs :
Lennon/McCartney
Durée : 2' 27"
Sortie UK
45 tours :
11 janvier 1963, face B de *Please Please Me*
Sortie US
45 tours :
25 février 1963, face B de *Please Please Me*

Probablement composée en 1962 sur une idée de John, *Ask Me Why* est une chanson mineure qu'ils inclurent à leur répertoire pour les concerts à la Cavern cette année-là. *Ask Me Why* fut créée le 11 juin 1962 lors de «Teenagers' Turn», une émission radio de la BBC. Ce fut également l'une des quatre chansons qu'ils proposèrent lors de leur première séance d'enregistrement aux studios EMI d'Abbey Road le 6 juin 1962, mais George Martin la jugea trop faible pour leur premier 45 tours. Elle fut réenregistrée en février 1963 et sortit en Angleterre en face B de *Please Please Me*.

Ask Me Why, censé être le premier 45 tours des Beatles, servit finalement de face B à *Please Please Me*.

PLEASE PLEASE ME

Please Please Me était l'une des ces chansons pop apparemment innocentes dont les paroles ont, en réalité, un sens subversif. Certains critiques y ont vu un plaidoyer en faveur de l'égalité du plaisir sexuel. Robert Christgau, le responsable de la rubrique musicale du magazine new-yorkais *The Village Voice*, a explicitement prétendu que le véritable sujet de la chanson était la fellation.

Iris Caldwell se souvient que Paul lui avait rendu visite un soir chez elle et lui avait lu les paroles de cette chanson, qu'il venait de terminer. « D'habitude, il prenait la guitare de mon frère pour chanter, se souvient-elle, mais ce soir-là, il s'est contenté de lire les paroles. À l'époque, j'ai pensé que ce texte n'avait aucun sens, et que la chanson serait horrible. » Il s'agissait au départ d'une chanson bien inoffensive, puisque le refrain avait été inspiré par *Please*, une chanson de Bing Crosby de 1962 composée par Leo Robin et Ralph Rainger, dont les premiers vers jouent sur l'homophonie des mots *pleas* (supplique) et *please* (s'il te plaît) : *« Oh please, tend your little ear to my pleas, Lend a ray of cheer to my pleas. Tell me that you love me too »* (S'il te plaît, prête une oreille attentive à ma supplique, illumine ma supplique, dis-moi que tu m'aimes aussi), John raconta plus tard qu'il se souvenait que sa mère, Julia, lui chantait cette chanson quand il était enfant et qu'il avait toujours été fasciné par cette homophonie.

Lorsque John se mit au travail sur cette chanson, dans sa chambre, au 251 Menlove Avenue à Liverpool (« Je me souviens encore de ce jour et de l'œillet rose sur le lit »), il imagina l'interprétation que Roy Orbinson pourrait en donner, parce qu'il venait juste d'écouter *Only The Lonely* ; il est d'ailleurs facile d'imaginer une version plus lente de *Please Please Me* chantée par Orbinson. Le chanteur américain, un

Certains critiques crurent deviner en *Please Please Me* une chanson sur la fellation, alors qu'elle puisait son inspiration dans un titre de Bing Crosby, sorti en 1932.

homme pâle, un peu empâté et qui ne quittait jamais ses lunettes noires, ne ressemblait pas à l'idée que l'on pouvait se faire d'une star du rock, mais il était brillant et inspiré, et composait ses propres chansons. Ses textes parlaient d'amour perdu, de nostalgie et de solitude, et il était facile à John de s'identifier à lui.

Quelques mois après que *Please Please Me* fut sorti et eut atteint la deuxième place des charts, les Beatles furent choisis pour assurer la première partie de la tournée de trois semaines que Roy Orbinson allait faire en Grande-Bretagne. « Nous n'avons jamais parlé d'écriture durant cette tournée, raconta Orbinson des années plus tard. Le sujet qui les préoccupait à l'époque était ce que je pensais de leurs chances sur le marché américain. Je leur ai conseillé de se faire connaître en tant qu'Anglais, et d'apparaître dans une émission du genre "Ed Sullivan Show". »

Dans une interview au *New Musical Express*, accordée en mai 1963, Orbison ajouta : « Les Beatles pourraient être numéro un aux États-Unis. Ces garçons ont assez d'originalité pour conquérir les charts américains au pas de charge comme ils l'ont fait ici, à condition de le faire bien. Ils ont quelque chose qui est entièrement nouveau, même pour les Américains, et malgré tous nos groupes capables d'obtenir un succès, je crois qu'ils pourraient gagner la tête des charts… Il est intéressant de voir enfin paraître de nouvelles stars qui ne sont pas des versions édulcorées d'Elvis Presley. J'ai l'impression qu'ils ont défini et ont rendu célèbre leur propre son, et je crois que c'est le meilleur qui soit. Pour vous, c'est le son du Merseyside, mais je suis certain que les Américains diront que c'est le nouveau son anglais. »

PLEASE PLEASE ME

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'03"
Sortie UK 45 tours :	11 janvier 1963
Hit-parade UK :	n° 2
Sortie US 45 tours :	25 février 1963
Hit-parade US :	n° 3

Roy Orbinson ne découvrit que John avait écrit *Please Please Me* en imitant son style qu'en 1987, lorsque le producteur George Martin lui en parla dans les studios d'Abbey Road, durant la soirée organisée pour la commémoration du vingtième anniversaire de la sortie de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. « Il m'a dit que la première version ressemblait tellement à du Roy Orbinson qu'ils ont été obligés de la changer un peu, ajoute Orbinson. C'est le genre de choses que l'on est vraiment heureux d'apprendre. »

En mars 1963, John révéla que les Beatles avaient d'abord penser mettre *Please Please Me* en face B de leur premier 45 tours, mais que George Martin s'était plaint de cette ressemblance. « Il trouvait les arrangements trop chargés, alors nous l'avons simplifiée, raconte-t-il. Dans les semaines qui ont suivi [les sessions *Love Me Do*], nous l'avons retravaillée encore et encore. Nous avons changé le tempo, réécrit certains vers, et repris l'idée de l'harmonica à la manière de *Love Me Do*. Quand nous sommes retournés en studio, nous étions si heureux du résultat que nous voulions l'enregistrer tout de suite. »

En 1963, les Beatles assurèrent la première partie de la tournée britannique de Roy Orbison, dont la musique les influença durant toute leur carrière.

LOVE ME DO

En Angleterre, *Love Me Do* fut le premier 45 tours et le premier succès des Beatles. La chanson, tout comme l'image du groupe, fut une bien étrange surprise pour une génération qui avait dû se contenter durant les trois années précédentes d'une musique insipide, chantée par des garçons aux cheveux courts et au sourire éclatant.

Love Me Do est une composition de jeunesse signée Paul, dont les paroles sont aussi simples que faire se peut : les mots sont presque tous monosyllabiques, et *love* est répété vingt et une fois. Le message est simple : « Je t'aime, alors aime-moi. » Quelque chose différencie pourtant *Love Me Do* des bluettes adolescentes qui encombraient la radio à l'époque : l'empreinte du gospel dans le chant, que soulignent l'harmonica de John et l'étonnante mélancolie des harmonies vocales.

Au cours de l'année 1962, le chanteur américain Bruce Channel avait trouvé le succès en Angleterre avec *Hey Baby*, chanson dans laquelle figurait un solo d'harmonica interprété par un musicien de

LOVE ME DO

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'22''
Sortie UK 45 tours :	5 octobre 1962
Hit-parade UK :	n° 4
Sortie US 45 tours :	27 avril 1964
Hit-parade US :	n° 1

studio de Nashville, Delbert McClinton. John en fut très impressionné. Lorsqu'il rencontra McClinton, en juin 1962 au Tower Ballroom de New Brighton, où les Beatles jouaient avec Bruce Channel, il eut l'occasion de l'interroger sur sa façon de jouer. « John était très intéressé par l'harmonica ; comme nous avons eu l'occasion de partager plusieurs fois l'affiche dans les jours qui suivirent, nous nous sommes pas mal baladés ensemble, raconte McClinton. Il voulait que je lui montre tout ce que je savais. Avant la fin de notre tournée, il avait un harmonica en poche et était toujours prêt à le sortir. » Trois mois plus tard, les Beatles enregistraient *Love Me Do*, qui se distingue par un solo d'harmonica de John Lennon tout à fait personnel.

John joua également de l'harmonica sur les deux 45 tours suivants, *Please Please Me* et *(With Love) From Me To You*, ainsi que sur six autres morceaux, dont *Little Child* (dans l'album *With The Beatles*) et *I Should Have Known Better* (dans *A Hard Day's Night*). Il l'utilisa pour la dernière fois en studio en août 1964, pour *I'm A Loser* (dans *Beatles For Sale*), considérant ensuite que l'harmonica était devenu un effet sans surprise.

Love Me Do parut également sur le premier 45 tours quatre titres (EP) des Beatles, dont les notes de pochette étaient signées Tony Barrow, un journaliste originaire du Lancashire qui travaillait alors avec l'attaché de presse des Beatles. Les commentaires de Barrow sur les quatre titres du EP *(From Me To You, Thank You Girl, Please Please Me et Love Me Do)* sont particulièrement prophétiques : « Les quatre morceaux présentés ici sont tirés de l'œuvre de Lennon et McCartney, écrit-il. Si cette description vous semble présomptueuse, alors je me permettrai de vous suggérer de conserver cette pochette pendant dix ans, et de l'exhumer de votre collection aux alentours de l'année 1973. Vous pourrez alors m'écrire une lettre d'insultes si les amateurs de musique des années soixante-dix ne disent pas d'au moins deux de ces titres qu'ils sont "des classiques de la musique pop représentatifs de la première époque de l'œuvre de Lennon et McCartney". »

En 1967, alors que chaque chanson des Beatles était supposée avoir un sens profond et que les quatre musiciens avaient été proclamés « porte-parole d'une génération », Paul déclara à Alan Aldridge dans une interview pour l'*Observer* : « *Love Me Do* est notre plus grand message philosophique… parce que, pour être simple et sincère, il faut d'abord être simple. »

En 1967, alors que toute une génération considérait les Beatles comme des guides spirituels, Paul disait et répétait que *Love Me Do* était « la plus grande chanson philosophique » du groupe.

PS I LOVE YOU

Composée en 1961 sur une idée de Paul et rapidement intégrée dans leur répertoire, *PS I Love You* fit la joie du public de la Cavern et fut l'une des quatre chansons que les Beatles proposèrent comme choix possible pour la face A de leur premier 45 tours. Elle parut finalement en face B de *Love Me Do*.

Au début des années soixante, il était devenu assez courant pour les musiciens anglais de jouer dans les night-clubs allemands, parce qu'il y avait là-bas une forte demande pour le rock and roll et la musique américaine, et peu de musiciens capable d'en jouer. En avril 1961, les Beatles, composés alors de John, Paul George, Pete Best (batterie) et Stu Sutcliffe (basse), commencèrent une longue et épuisante saison de treize semaines au Top Ten de Hambourg, jouant plus de cinq heures tous les soirs, sept jours sur sept. Il n'existait pas de meilleur apprentissage. Les reprises continuelles de titres d'autres artistes leur enseignèrent la façon dont une chanson était construite, et l'obligation de plaire au public leur montra ce qui marchait et ce qui ne marchait pas.

La petite amie de Paul était à l'époque une délicate jeune fille de Liverpool. Dorothy Rhone, surnommée « Dot », travaillait dans une pharmacie et vivait chez ses parents. Elle était timide et douce, sortait avec Paul depuis assez longtemps, et était devenue une habituée de la maison des McCartney à Liverpool. « Elle était très amoureuse de Paul, se souvient Sandra Hedges, l'une de ses amies. Lui était très jaloux et la gardait près du groupe pendant qu'ils jouaient. » Dot devint l'amie de Cynthia Powell, qui sortait avec John depuis l'époque des beaux-arts, et les deux jeunes filles décidèrent de rendre visite à Paul et à John en Allemagne durant les vacances de Pâques, Cynthia s'installant chez Astrid Kirchherr, la petite amie de Stuart Sutcliffe, et Dot vivant avec Paul sur une péniche.

PS I LOVE YOU
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'05''
Sortie UK
45 tours : 5 octobre 1962, face B de *Love Me Do*
Sortie US
45 tours : 27 avril 1964, face B de *Love Me Do*

George et les autres Beatles, y compris, à l'époque, Pete Best et Stuart Sutcliffe, passèrent en 1961 treize semaines difficiles à jouer à Hambourg.

Lorsque Dot rentra à Liverpool, Paul écrivit une chanson pour elle dans laquelle il lui déclarait son amour et lui rappelait qu'il serait bientôt de retour. *PS I Love You* est écrite sous la forme d'une lettre, une idée que Paul reprendra pour *Paperback Writer* et *When I'm Sixty-Four*. Les Beatles rentrèrent à Liverpool début juillet, et Paul retrouva Dot, mais leur relation cessa durant l'été, au moment où les Beatles entraient en studio. Dot partageait alors un appartement dans Liverpool avec Cynthia Powell, au 93 Garmoyle Road, pas très loin de Penny Lane.

Paul s'y rendit un soir et annonça la nouvelle à Dot. Cynthia se souvient qu'elle éclata en sanglots. « Pauvre petite Dot, si vulnérable, écrivait-elle dans *A Twist Of Lennon*. Elle n'aurait pas fait de mal à une mouche, mais a eu tant de peine qu'elle ne pouvait même pas me dire ce qui se passait sans être interrompue par de nouvelles convulsions. De toute façon, elle n'avait pas besoin de me dire ce qui se passait. La seule chose qui aurait pu la mettre dans un état pareil, c'était d'être abandonnée par Paul... Trop jeune pour se ranger, il avait besoin d'être libre comme l'air, et je crois qu'il lui a annoncé la nouvelle du mieux qu'il a pu. »

DO YOU WANT TO KNOW A SECRET ?

C'est à l'époque de la fin de la relation entre Paul et Dot que Cynthia Powell découvrit qu'elle était enceinte. Le 23 août 1962, Cynthia et John firent donc ce que faisaient généralement les jeunes couples dans leur situation : ils se marièrent. Le mariage eut lieu à la mairie de Mount Pleasant, en présence de Paul et George, ainsi que de nombreux amis et relations. Le témoin de John fut son manager, Brian Epstein, qui leur offrit en guise de cadeau de mariage l'usage d'un appartement qu'il louait au rez-de-chaussée du 36 Faulkner Street afin de les aider dans leur nouvelle vie de jeunes mariés.

Do You Want To Know A Secret ? s'inspirait d'une chanson de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (le dessin animé de Disney) que la mère de John fredonnait souvent.

DO YOU WANT TO KNOW A SECRET ?
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1' 59"
Sortie UK
45 tours : album *Please Please Me*, 22 mars 1963
Sortie US
45 tours : album *Introducing The Beatles*, 22 juillet 1963

C'est pendant qu'il vivait dans cet appartement que John écrivit *Do You Want To Know A Secret ?*, le secret en question étant qu'il venait de comprendre qu'il était vraiment amoureux. Tout comme *Please Please Me*, ce morceau s'inspirait d'une chanson que lui chantait sa mère, et qui provient de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, le dessin animé de Walt Disney sorti en 1937. Dans l'une des premières scènes du film, Blanche-Neige assure les tâches ménagères. Elle s'approche du puits du château et commence à chanter pour les oiseaux : « *Wanna know a secret? Promise not to tell? We're standing by a wishing well* », soit, dans la version française : « Puis-je vous dire un secret ? Vous jurez d'être discrets ? Un pouvoir magique est dans ce puits » ; *I'm Wishing*, paroles et musique de Larry Morey et Frank Churchill.

Dans une interview accordée au magazine *Musician*, George Harrison révéla plus tard que la musique avait été inspirée par *I Really Love You*, un succès de 1961 créé par les Stereos.

John enregistra une maquette de *Do You Want To Know A Secret ?* à la guitare acoustique, assis aux toilettes, un fait qui devient évident à la fin de la bande, lorsque l'on entend le bruit de la chasse d'eau. La chanson fut proposée à un autre artiste de l'écurie Epstein, Billy J. Kramer, qui l'intégra à son répertoire lorsqu'il partit jouer dans les clubs allemands, Billy J. Kramer, de son vrai nom Billy Ashton, était le troisième artiste à avoir signé avec Brian Epstein, après les Beatles et Gerry and the Pacemakers. Brian Epstein allait également devenir le manager de The Big Three, The Fourmost, Tommy Quickly, et Cilla Black, tous ces artistes étant originaires de la région de Liverpool. Billy J. Kramer revint d'Allemagne convaincu que *Do You Want To Know A Secret ?* n'était pas un morceau populaire, mais EMI jugea que sa version méritait d'être enregistrée. Le 45 tours qui en résulta sortit durant l'été 1963 et grimpa jusqu'à la deuxième place des charts, plaçant ainsi pour la première fois une reprise de Lennon et McCartney dans le hit-parade.

John avait écrit cette chanson avec sa propre voix en tête, mais, lorsque les Beatles l'enregistrèrent, elle fut offerte à George. « Je pensais qu'elle lui conviendrait bien, raconta John, parce qu'elle se chante sur trois notes et qu'il n'était pas le plus grand interprète de la planète. »

THERE'S A PLACE

Tandis que *Misery* exprime le sentiment d'isolement et de rejet qui allait devenir l'une des préoccupations majeures de John dans ses chansons, *There's A Place* s'attache au thème tout aussi récurrent du réconfort que l'on peut trouver en soi-même, dans ses pensées, ses rêves et ses souvenirs. Dans cette chanson, John réagit aux soucis de l'existence en se réfugiant dans ses pensées, une idée qui serait plus tard développée de façon plus élaborée dans *Strawberry Fields Forever*, *Girl*, *In My Life*, *Rain*, *I'm Only Sleeping*, *Tomorrow Never Knows*, et bien d'autres encore. Il résumera plus tard *There's A Place* par ces mots : « Tout est dans votre tête. »

« John était une étrange combinaison d'introversion et d'extraversion », raconte Thelma McGough, qui fut l'amie de John à l'époque où elle s'appelait encore Thelma Pickles, et où ils étaient tous deux inscrits à l'école des beaux-arts de Liverpool. « Il paraissait extrêmement extraverti, mais ce n'était qu'une façade. C'était quelqu'un de très profond, mais qui le cachait pour ne s'ouvrir qu'à ses proches. »

Musicalement, John expliqua que *There's A Place* était une tentative de faire « du Motown, de la musique noire de ce genre-là », faisant allusion à ce qui était alors un son nouveau arrivant de Detroit grâce au label indépendant de Berry Gordy. Les hits de Motown étaient essentiellement des titres écrits à la chaîne et interprétés par des groupes et des artistes formés par le label, une musique de danse propulsée par des lignes de basse inventives, des touches de tambourin inspirées du gospel, et des harmonies vocales. Les préférences des Beatles dans le catalogue Motown allaient alors à Barrett Strong, The Miracles (avec Smokey Robinson), The Marvelettes, Marvin Gaye, et « Little » Stevie Wonder.

Les Beatles jouèrent d'ailleurs un rôle crucial dans le succès de Motown ; tout d'abord en reprenant des titres comme *Please Mr Postman*, *You've Really Got A Hold On Me* ou *Money*, puis en citant régulièrement le nom des nouveaux artistes de la Motown dans leurs interviews. Interrogé en 1964 sur le succès de son label par le magazine *Record World*, Berry Gordy déclara : « Le fait que les Beatles aient à une époque enregistré plusieurs de nos chansons nous a rendu un grand service. Je les ai rencontrés, et je me suis aperçu qu'ils étaient vraiment fans de la Motown, qu'ils avaient disséqué nos chansons. Ils sont depuis entrés dans le panthéon des compositeurs. Nous étions ravis. »

Les Beatles avaient plutôt au départ une image de comiques, mais on trouvait dans *There's A Place* une profondeur qui contredisait leurs bouffonneries.

THERE'S A PLACE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1' 52"
Sortie UK :	album *Please Please Me*, 22 mars 1963
Sortie US :	album *Introducing The Beatles*, 22 juillet 1963

WITH THE BEATLES

Les Beatles eurent cinq ans pour se préparer à leur premier album ; ils disposèrent de cinq mois pour le deuxième ! Alors qu'ils s'étaient réunis durant des années dans la maison de Paul en consacrant à chaque chanson le temps qu'ils jugeaient nécessaire, ils furent soudain contraints de composer dans des chambres d'hôtel, dans des autocars et dans des coulisses ; n'importe quel lieu, où ils pouvaient disposer de cinq minutes.

Une telle pression paralyse parfois les compositeurs, mais elle eut un effet bénéfique sur Paul et John qui développaient peu à peu une surprenante capacité à écrire des tubes sur commande.

John et Paul semblaient avoir une compréhension innée de ce que leur public voulait entendre. Ils pensaient qu'il était essentiel que chacune de leurs spectatrices eût l'impression qu'ils s'adressaient directement à elle, d'où l'usage répété du pronom *you* (toi) : *From Me To You*, *Thank You Girl*, *I'll Get You*, et bien d'autres chansons systématiquement personnalisées.

Toutefois, le succès était en train de changer tout cela. La police devait maintenant inventer des moyens toujours plus ingénieux pour les faire entrer et sortir des salles dans lesquelles ils se produisaient, et ils devenaient célèbres dans des pays où ils n'avaient jamais mis les pieds.

Néanmoins, alors que des dizaines de fans déchaînés les poursuivaient sans leur accorder le moindre répit, eux continuaient d'écrire tube sur tube, produisant un flot ininterrompu de 45 tours dont le succès ne s'est jamais démenti. *I Want To Hold Your Hand*, par exemple, fut un titre composé dans le but de conquérir le marché américain, qui les propulsa effectivement en tête des charts américains, faisant d'eux les premiers artistes britanniques à s'imposer

véritablement aux États-Unis. D'ailleurs, leur inspiration bénéficia de leurs voyages incessants et de leur installation à Londres, car cela les exposait à des influences plus variées. Par sa relation avec Jane Asher, Paul approfondissait sa connaissance des comédies musicales, du théâtre et de la musique classique. John, lui, s'enfermait dans son appartement de Kensington et écoutait les albums des groupes noirs américains comme les Miracles, les Shirelles ou les Marvelettes.

With The Beatles, leur deuxième album, fut réalisé avec beaucoup plus de moyens que le premier, et les séances d'enregistrement s'étalèrent sur trois mois. *With The Beatles* se plaça en tête des charts britanniques peu de temps après sa sortie en novembre 1963. Il fut le premier album pop à dépasser le million d'exemplaires vendus.

Pour *With The Beatles*, le groupe réussit à produire des tubes sans discontinuer, malgré les problèmes dus à la Beatlemania.

FROM ME TO YOU

From Me To You, le troisième 45 tours des Beatles, fut composé le 28 février 1963 dans l'autocar qui emmenait les membres de la tournée d'Helen Shapiro de York à Shrewsbury. Helen ne se souvient pas de les avoir vus écrire, mais elle se rappelle, en revanche, très bien les avoir entendus lui jouer la chanson dans l'après-midi à leur arrivée à Shrewsbury, avant le concert prévu pour le soir même au Granada Cinema. « Ils m'ont demandé si je voulais venir écouter deux de leurs nouvelles chansons, raconte-t-elle. Paul s'est assis au piano, John est resté debout à côté de moi, et ils ont chanté *From Me To You* et *Thank You Girl*. Puis ils m'ont dit qu'il y en avait une qu'ils préféraient, mais qu'ils n'étaient pas certains, et m'ont demandé celle qui, à mon avis, ferait la meilleure face A. Je leur ai dit que j'avais bien aimé *From Me To You*, et ils ont répondu : "Super. C'est celle qu'on avait choisie." »

Les Beatles jouèrent le lendemain à l'Odeon Cinema de Southport, Lancashire, à quelques kilomètres de Liverpool, et eurent

FROM ME TO YOU

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'57"
Sortie UK 45 tours :	11 avril 1963
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	27 mai 1963
Hit-parade US :	n° 41

ainsi l'occasion d'interpréter leur nouveau morceau devant le père de Paul pour lui demander ce qu'il en pensait. Les paroles ne les inquiétaient pas, mais ils craignaient que la musique soit un peu trop complexe, et que les fans n'accrochent pas. Le père de Paul réussit à les convaincre qu'il s'agissait d'une « gentille petite chanson ».

Le titre, *From Me To You*, c'est-à-dire « De toi à moi », vient de *From You To Us*, « De vous à nous », qui était le titre de la rubrique courrier des lecteurs de l'hebdomadaire *The New Musical Express*. Paul et John lisaient dans le car l'édition du 22 février 1963, dans laquelle on trouvait les dates de leur tournée, et des articles sur Cliff Richard, Billy Fury et Elvis Presley. Ils se mirent à parler de l'une des lettres du courrier des lecteurs, si l'on en croit ce que déclara John en mai 1963 lorsqu'on l'interrogea sur l'origine de cette chanson. Il n'y a, dans le courrier des lecteurs de ce numéro, que deux lettres, et il est difficile de deviner celle qui a pu les inspirer. Le premier lecteur se plaint des

Dans *The Beatles' Christmas Show*, le spectacle donné fin 1963 à l'Astoria de Finsbury Park, à Londres, les quatre membres du groupe arboraient costumes et postiches.

En 1963, la Beatlemania battait son plein. Lors de leurs concerts, les Beatles devaient souvent arriver et repartir en cachette pour éviter les foules de fans déchaînés.

« rires hystériques » que l'on entend sur deux nouveaux 45 tours de limbo (une danse de l'époque), et l'autre se félicite du fait que Cliff Richard semblât prendre l'avantage sur Elvis Presley. Cette dernière lettre leur donna peut-être des ailes en attisant leur ambition. Il semble que Paul et John aient commencé la chanson en échangeant des idées de vers, faisant ainsi de *From Me To You* l'une de leurs rares compositions dont la base même est commune. En avril 1963, John ajouta de nouveaux commentaires sur cette chanson : « Nous étions en train de nous amuser avec une guitare, puis nous avons trouvé une bonne mélodie, et nous avons commencé à la travailler. Et nous avons terminé la chanson avant l'arrivée du car. Paroles et musique… Nous étions vraiment contents de nous. »

Un an plus tard, John raconta : « Paul et moi lancions des idées en l'air, et cela a donné une mélodie qui nous plaisait. Les paroles ne nous ont pas posé de problème, d'autant plus que nous étions fermement décidés à faire quelque chose de simple. Je crois d'ailleurs que c'est pour cette raison qu'il y a tant de "toi" et "moi" dans les titres de nos chansons. C'est le genre de chose qui aide l'auditeur à s'identifier aux paroles. C'est vraiment important pour nous : les fans adorent avoir l'impression de partager ce que les artistes sont en train de faire. »

Il ne s'écoula que cinq jours entre la composition et l'enregistrement. Pourtant, John expliqua plus tard qu'ils avaient failli ne pas l'enregistrer. « Nous pensions que le morceau était trop "bluesy". Mais lorsque nous avons écouté la version produite par George avec la partie d'harmonica, nous nous sommes aperçus que ça allait. »

En avril 1963, *From Me To You* devint le deuxième numéro un des Beatles dans les charts britanniques durant sept semaines.

THANK YOU GIRL

John et Paul avaient composé plus de cent titres entre l'été 1957 et l'été 1962, et pourtant moins d'un sur dix fut enregistré. Maintenant qu'ils étaient des stars, ils ne pouvaient plus se permettre de prendre leur temps, et chaque nouveau morceau devait avoir la qualité d'un 45 tours potentiel. Entre 1963 et 1965, ils publièrent un minimum de trois 45 tours et deux albums par an, une production extraordinaire si l'on considère que, dans le même temps, ils effectuaient de longues tournées, apparaissaient dans des films, répondaient à la presse et composaient leurs propres chansons. À l'époque où ils débutèrent, l'industrie du disque s'en tenait à des recettes éculées et était, dans son ensemble, assez insipide. Les faces B des 45 tours n'étaient que des rebuts, souvent composées sous un pseudonyme par le producteur lui-même, qui s'assurait ainsi une part des droits d'auteur que rapportait le disque. Quant aux albums, ils s'organisaient autour de deux ou trois titres phares, le reste n'étant que remplissage. Les Beatles changèrent tout cela. Soudain, toutes les chansons comptaient. Les faces B étaient des faces A potentielles. Presque toutes les chansons des albums pouvaient sortir en 45 tours. Et les 45 n'étaient pas repris sur les albums. *Thank You Girl*, dont le titre de travail était *Thank You Little Girl*, devait à l'origine prendre la suite de *Please Please Me*, avec *From Me To You* en face B. Cette dernière s'étant finalement imposée comme un choix de face A plus judicieux, ils inversèrent simplement l'ordre des titres. John était au départ très fier de cette chanson, mais il déclara en 1971 que ce n'était « qu'un petit truc sans prétention qu'on avait pondu un jour comme ça ».

THANK YOU GIRL
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'01"
Sortie UK
45 tours : 11 avril 1963, face B de *From Me To You*
Sortie US
45 tours : 27 mai 1963, face B de *From Me To You*

SHE LOVES YOU

Les Beatles avaient déjà décroché deux fois la première place des charts durant l'année 1963, mais c'est le 45 tours *She Loves You* qui les plaça réellement au sommet, ce qu'ils appelèrent à l'époque, en se moquant des superlatifs à la mode, *« the toppermost of the poppermost »*. Ses ventes dépassèrent non seulement tout ce qu'ils avaient réussi précédemment, mais firent même de ce titre la plus forte vente de la décennie. Il entra dans le Top 20 en août 1963 et n'en sortit qu'en février 1964, ne perdant la première place qu'en novembre 1963 au profit de *I Want To Hold Your Hand*, des Beatles !

Des tubes comme *She Loves You* propulsèrent les Beatles au top du top. Les médias s'intéressant de plus en plus à eux, leurs photos devinrent de plus en plus loufoques.

SHE LOVES YOU

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'21''
Sortie UK 45 tours :	23 août 1963
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	16 septembre 1963
Hit-parade US :	n° 1

Le triomphe ne fut pas uniquement commercial. En à peine plus de deux minutes, les Beatles distillèrent l'essence de tout ce qui faisait leur fraîcheur et leur force. Tout était là : le rythme, les harmonies vocales, les *« Wooos »* qui avaient tant plu sur *From Me To You*, et surtout leur enthousiasme communicatif. Cerise sur le gâteau, on y découvrait les *« yeah, yeah, yeah »* que la presse du monde entier reprendrait, et qui seraient à l'origine de la mode yéyé en France.

L'émergence, à partir de ce qui n'était qu'une célébrité régionale, du phénomène national que l'on baptisa Beatlemania peut être datée du concert que les Beatles donnèrent à Londres, le 13 octobre 1963, et qui fut retransmis en direct à la télévision sous le titre *Sunday Night At The London Palladium*. Sous l'œil étonné de quinze millions de spectateurs, les fans firent le siège de la salle, et nombre de ceux qui se trouvaient alors dans la rue apparurent le lendemain en première page de la presse populaire. Les Beatles n'avaient pas seulement changé le visage de la musique et des hit-parades, ils étaient devenus un phénomène dans l'histoire de l'Angleterre d'après-guerre. Et le 45 tours qui se trouvait dans l'œil du cyclone était *She Loves You*.

Cette chanson avait été écrite par Paul et John à Newcastle, après un concert au Majestic Ballroom, le 26 juin 1963. Leur emploi du temps, pourtant chargé, leur concédait une journée de libre avant le concert de Leeds le 28, et tous deux, d'après les souvenirs de Paul, passèrent un moment ensemble, chacun sur un lit de leur chambre du Turk's Hotel, à jouer sur leurs guitares acoustiques. Leurs trois premiers 45 tours avaient été des déclarations d'amour avec le mot « moi » dans le titre. Pour cette fois, Paul eut l'idée de faire une

chanson moins directe et de parler de l'histoire d'amour de deux personnes extérieures au narrateur, « elle » et « toi ».

À première vue, la chanson parle de réconciliation : le narrateur s'offre de rapprocher deux amoureux en transmettant des messages (*« She told me what to say »* : elle m'a dit ce que je devais dire) et donne quelques conseils (*« Apologize to her »* : va t'excuser). Mais le critique américain Dave Marsh a cru détecter un sous-entendu plus menaçant dans ce texte. Dans *The Heart Of Rock And Roll*, il écrit : « La partie que Lennon chante est un avertissement à son ami : "Tu ferais mieux d'apprécier les qualités de cette femme, parce que, si tu ne le fais pas, moi je le ferai". » L'ambiguïté du texte, conseil purement amical ou avertissement en demi-teinte d'un rival, réside dans le fait que son interprétation ne dépend que de ce que l'on pense du ton de la voix.

Les *« Yeah, yeah, yeah »* du refrain devinrent l'expression favorite d'une époque optimiste, mais, si le conseil du père de Paul avait été suivi, il en aurait été tout autrement. Lorsqu'il entendit la chanson pour la première fois, il suggéra de les remplacer par *« Yes, yes, yes »*, qui, grammaticalement, étaient plus corrects, mais n'étaient pas très rock and roll. D'ailleurs, les Beatles n'étaient pas les premiers à utiliser ces *« Yeah, yeah »*. C'était une expression courante pour les groupes de *skiffle* des années cinquante, et on la retrouve également chez Elvis Presley, dans *Good Luck Charm* (1962) et *All Shook Up* (1957).

L'accord en sixte sur lequel se termine le morceau est assez peu courant en musique pop, même s'il fut beaucoup utilisé par l'orchestre de Glenn Miller dans leurs enregistrements des années quarante. « George Martin a beaucoup ri la première fois qu'il l'a entendu, raconte Paul, il pensait que c'était une plaisanterie. »

She Loves You apparaissait de prime abord comme une chanson optimiste sur la réconciliation, mais certains critiques crurent détecter dans les paroles une menace implicite.

La musique des Beatles gagnait très vite en sophistication. Pour *I'll Get You*, ils avaient emprunté une progression harmonique à Joan Baez, une des idoles des années 1960.

I'LL GET YOU

I'll Get You fut composée par Paul et John dans l'optique d'un nouveau 45 tours, mais remplacée par *She Loves You*, qui avait été écrite quelques jours plus tard et leur semblait meilleure : *I'll Get You* fut donc reléguée en face B. Les paroles, plus introspectives qu'optimistes, semblent devoir plus à John qu'à Paul.

Il existe une similarité intéressante entre ses premiers vers (*«Imagine I'm in love with you, It's easy 'cos I know»*) et ceux d'*Imagine*, qu'il composa en 1971 (*«Imagine there's no heaven, It's easy if you try»*). *I'll Get You* est l'une des premières chansons dans lesquelles John exprime sa croyance en une visualisation créative, l'idée que le fait d'imaginer un changement puisse participer à sa réalisation.

I'LL GET YOU

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'04''
Sortie UK 45 tours :	23 août 1963, face B de *She Loves You*
Sortie US 45 tours :	16 septembre 1963, face B de *She Loves You*

IT WON'T BE LONG

With The Beatles sortit en novembre 1963, et la Beatlemania envahit l'Angleterre. La pochette noir et blanc que Robert Freeman réalisa pour l'album, et qui représente les quatre Beatles le visage à moitié caché dans l'ombre, affirma leur image et reste l'un des points forts de leur iconographie. Alors que le premier album avait été enregistré en une journée, les sessions de *With The Beatles* furent réparties sur trois mois, permettant au son du groupe de dépasser la rudesse et la spontanéité d'un concert de rock pour évoluer vers une pop plus sophistiquée. « C'est à cette époque que nous avons découvert les possibilités du deux-pistes, raconte John. Quand j'ai découvert ça, j'ai voulu tout doubler. Je ne voulais plus rien enregistrer autrement. George disait : "S'il te plaît, juste une voix", et je répondais : "Non". » (Il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter *Please Mr Postman* : les deux voix sont en réalité celle de John doublée.)

Le jeu de mots de John et Paul sur *«be long»* (durer) et *«belong»* (appartenir) devait inspirer George des années plus tard, quand il écrivit *Blue Jay Way*.

IT WON'T BE LONG
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'13"
Sortie UK : album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US : album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

It Won't Be Long ouvre l'album et fut composée par John comme un successeur possible à *She Loves You*, mais ne devint jamais un 45 tours, John expliquant plus tard que « il lui manquait quelque chose ». *It Won't Be Long* est une chanson d'amour qui reflète certains événements de la jeunesse de John. Seul et rejeté, il est assis chez lui et attend que la fille qui l'a abandonné revienne et fasse son bonheur. Comme dans bien des compositions ultérieures, il oppose la vie heureuse et sans soucis qu'il croit être celle des autres et ses propres angoisses, estimant que le retour de sa bien-aimée résoudra tous ses problèmes.

Thelma McGough (née Thelma Pickles), qui devint l'amie de John un mois après le décès de sa mère en juillet 1958, explique qu'à son avis les chansons de John évoquant le rejet et l'abandon n'ont pas été inspirées par des histoires d'amour brisées, mais par le fait que son père ait déserté le domicile conjugal, alors que John n'était qu'un enfant, et que sa mère l'ait ensuite effectivement abandonné en le confiant à sa sœur pour qu'elle l'élève. John dit un jour : « J'ai perdu deux fois ma mère : une fois à l'âge de cinq ans et la seconde à dix-sept ans. »

« L'abandon et la trahison faisaient partie de son histoire, raconte Thelma. Lorsque le l'ai rencontré, la première discussion sérieuse que nous avons eue portait sur cela, parce que mon père avait fait exactement la même chose, et cela nous donnait un point commun. C'est ce qui nous a rapprochés. Et vous devez également vous souvenir que sa mère fut renversée par une voiture : il était capable d'en parler calmement, mais on sentait que cela l'avait beaucoup affecté. Nous étions tous les deux mélancoliques et malheureux. Il y avait une grande différence entre Paul et John, même s'ils avaient tous les deux perdu leur mère dans leur adolescence. La famille de Paul était très unie, et son père était merveilleux. John se sentait plus délaissé. Il vivait avec sa tante, qui s'occupait bien de lui, mais sans grande intimité. Il n'y avait rien d'affectif dans leur relation. »

ALL I'VE GOT TO DO

La moitié des chansons de *With The Beatles* furent composées par Paul et John, et le plus souvent expressément pour cet album. Mais *All I've Got To Do* est uniquement due à la plume de John, et fut composée en 1961. Il s'agissait, d'après ses propres termes, « de faire encore une fois du Smokey Robinson ». En 1980, alors que John enregistrait en studio la partie vocale de *Woman*, Yoko lui fit remarquer qu'il sonnait « comme un Beatle », et John lui répondit : « En vérité, mon amour, je suis en train d'imaginer que je suis Smokey Robinson, parce que les Beatles ont toujours fait semblant d'être Smokey Robinson. »

William « Smokey » Robinson était, en 1963, le leader d'un groupe de Detroit, les Miracles. Alors âgé de vingt-trois ans, c'était un chanteur à la voix de miel qui composait, arrangeait et produisait ses chansons. Bob Dylan dit un jour de lui qu'il était son poète contemporain favori, et ce n'était pas tout à fait une plaisanterie. Les Beatles reprirent sur le même album l'une de ses compositions, *You Really Got A Hold On Me*, que les Miracles avaient placée dans le Top 10 américain en février 1963. « Le fait qu'ils l'aient enregistrée fut l'un des plus beaux compliments que l'on m'ait jamais faits, dit Smokey Robinson. Je n'arrêtais pas de l'écouter, non pas pour la critiquer, mais parce que ça me faisait plaisir. »

ALL I'VE GOT TO DO

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'04''
Sortie UK :	album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US :	album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

John composa *All I've Got To Do* dans un but très simple : il voulait écrire une chanson à la manière de Smokey Robinson, la star de la Motown.

ALL MY LOVING

Le 18 avril 1963, l'actrice Jane Asher assista au concert que les Beatles donnèrent au Royal Albert Hall de Londres, et qui fut retransmis par la BBC. Elle n'avait que dix-sept ans, mais était déjà une actrice célèbre, qui était apparue dans plusieurs pièces de théâtre, films et téléfilms, et faisait régulièrement partie du jury de l'émission télévisée de la BBC « Juke Box Jury ». Le magazine *Radio Times*, qui appartenait à la BBC, lui avait proposé d'assister au concert et de leur livrer ensuite ses impressions en tant que « plus célèbre adolescente d'Angleterre ».

L'article qui en résulta, et qui se proposait de décrire l'effet que les Beatles avaient sur la jeunesse, parut en mai 1963. Il était illustré de deux photographies de Jane Asher, l'une la représentant en jeune fille sérieuse et réfléchie, tandis qu'elle feignait sur l'autre une totale hystérie. Son commentaire sur les Beatles fut : « Voilà un groupe digne de mes cris. » Elle ne savait pas alors qu'elle allait devenir la plus célèbre des petites amies de Paul et inspirer certaines de ses plus belles chansons d'amour. Elle le rencontra après le concert, entouré de bien d'autres gens, dans un salon de réception du Royal Court Hotel de Chelsea. Peu de temps après, ils commençaient à sortir ensemble, et, avant la fin de l'année 1963, Paul vint s'installer dans une chambre de la maison de famille des Asher, dans Wimpole Street.

Ce fut un événement important pour Paul, car moins d'un an après avoir quitté les logements sociaux d'Allerton, il s'installait dans l'un des quartiers les plus huppés du West End de Londres, au sein d'une famille qui avait d'importantes relations sociales. Le père de Jane était médecin spécialiste, et sa mère professeur à la Guildhall School of Music. Les murs de leur étude étaient couverts de tableaux, et les revues scientifiques et artistiques s'amoncelaient sur les tables. Les conversations passaient de la musique pop au théâtre, ou à de nouvelles découvertes en psychologie. Tout cela ouvrit de nouvelles perspectives à Paul et influença ses compositions.

All My Loving fut d'abord un poème que Paul composa alors qu'il se rasait. « C'était la première fois que je composais une chanson en écrivant les paroles avant la musique », raconta-t-il plus tard. Comme bien des chansons de cette époque, qui se caractérisaient par des tournées incessantes, *All My Loving* parle d'éloignement : mais là où John aurait ajouté une teinte d'appréhension. Paul affirmait sa certitude que tout s'arrangerait, John, qui était souvent prompt à la critique, reconnut que cette chanson était « un sacré bon boulot ».

ALL MY LOVING
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'09"
Sortie UK : album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US : album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

Les Beatles participèrent à l'émission de musique populaire de la BBC « Juke Box Jury », présentée par le charmant David Jacobs.

Malgré sa mélancolie, *Little Child* fut sans doute composée en référence au clown du groupe, Ringo.

LITTLE CHILD

Étant donné que les paroles de *Little Child* parlent d'un garçon « triste et seul » qui demande à une fille de lui donner sa chance, on peut raisonnablement attribuer la paternité de l'idée de départ à John. Lorsqu'on le questionna, en 1980, sur cette chanson, la seule chose qu'il eut à en dire fut qu'il s'agissait « d'une de ces chansons écrites pour quelqu'un d'autre, probablement pour Ringo ».

Les Beatles étaient alors dans une période où affluaient les demandes de chansons pour d'autres artistes. En avril 1963, John prit des vacances en Espagne avec Brian Epstein, qui profita de l'occasion pour tenter de le persuader de composer pour ses poulains. Les Beatles s'exécutèrent avec grâce, et composèrent *I'll Be On My Way*, et *Bad To Me* pour Billy J. Kramer and the Dakotas, *Tip Of My Tongue* pour Tommy Quickly, *Love Of The Loved* pour Cilla Black, et *Hello Little Girl* pour les Fourmost.

Paul a admis depuis qu'ils avaient « pondu tout ça » parce qu'ils pensaient qu'il était normal pour un duo de compositeurs d'écrire le plus possible, en se réservant les meilleurs titres et en offrant les autres.

LITTLE CHILD
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'48"
Sortie UK : album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US : album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

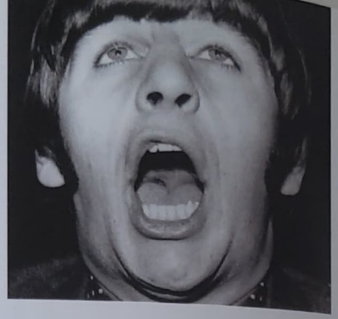
DON'T BOTHER ME

Don't Bother Me fut la première composition de George Harrison à être enregistrée par les Beatles, et le premier titre dont il ait jamais écrit les paroles. Il la composa en août 1963 alors qu'il était descendu au Palace Court Hotel de Bournemouth. Les Beatles devaient jouer six soirs au Gaumont Cinema de cette ville située en bord de mer, et c'est durant cette semaine que le photographe Robert Freeman vint les rejoindre pour réaliser le portrait qui orne la pochette de *With The Beatles*.

« J'ai composé *Don't Bother Me* simplement pour savoir si j'étais capable d'écrire une chanson, raconta George. J'étais malade, et cloué au lit. C'est peut-être de là qu'est venu le titre [Laissez-moi tranquille]. » Bill Harry, le fondateur du magazine musical liverpuldien *Merseybeat*, prétend que le titre a une autre origine. Il semble que Bill Harry ait eu l'habitude de harceler George à chaque fois qu'il le rencontrait en lui demandant s'il avait écrit quelque chose depuis sa première composition, *Cry For A Shadow*, de l'album de Tony Sheridan en 1962. « Un soir que George allait sortir, il a pensé qu'il risquait de me rencontrer, écrivit Bill Harry. Alors il a composé une chanson qui s'appelait *Don't Bother Me*. »

DON'T BOTHER ME

Auteur :	Harrison
Durée :	2'29"
Sortie UK :	album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US :	album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964



HOLD ME TIGHT

Les Beatles avaient enregistré une première version de *Hold Me Tight* pour l'album *Please Please Me*, mais elle n'avait pas été retenue. Plutôt que d'utiliser les vieilles bandes, ils la réenregistrèrent pour *With The Beatles*. *Hold Me Tight* fut composée par Paul, qui la considérait comme un exercice de style, et le seul commentaire que John fit jamais à son sujet fut de dire qu'il n'en pensait rien, ni en bien ni en mal.

Musicalement, *Hold Me Tight* avait été influencée par la musique des Shirelles, un groupe du New Jersey qui fut, en 1961, la première formation entièrement féminine à atteindre la première place des charts américains. Les Beatles avaient toujours soutenu les chanteuses et les groupes féminins, citant régulièrement les Chiffons, Mary Wells, les Ronettes, les Donays et les Crystals comme ayant eu une influence majeure sur leurs harmonies vocales. Même avant leur arrivée à Londres, ils chantaient déjà des morceaux des Shirelles en concert, et en reprirent deux sur leur premier album, *Baby It's You* et *Boys*.

Les Shirelles, composées de Shirley Owens, Micki Harris, Doris Coley et Beverly Lee, entrèrent sept fois dans le Top 20 aux États-Unis, et trois fois en Angleterre, mais 1963 s'avéra être leur dernière année de gloire. Ironie du sort, elles furent écartées des charts par l'invasion des groupes pop britanniques, dont le fer de lance était les Beatles.

Les chansons comme *I Wanna Be Your Man* (page suivante), interprétées par Ringo, détendaient l'atmosphère.

HOLD ME TIGHT
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'32"
Sortie UK : album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US : album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

I WANNA BE YOUR MAN

Bien qu'il fût loin d'avoir une voix exceptionnelle, Ringo interprétait lors de chaque concert une chanson choisie en fonction de sa tessiture limitée, et cette tradition se poursuivit sur les albums, la plage étriquée accordée à Ringo servant en quelque sorte à détendre l'atmosphère. C'est en pensant à Ringo que Paul commença à écrire *I Wanna Be Your Man*, un morceau construit sur quatre accords dont les paroles n'allaient pas vraiment au-delà des cinq mots du titre, mais il l'abandonna rapidement car il butait sur le deuxième couplet.

Peu de temps après, en septembre 1963, Paul croisa dans Jermyn Street un taxi dans lequel se trouvaient John et Andrew Oldham, qui sortaient du Variety Club. Il fit signe au taxi de s'arrêter et monta avec eux pour discuter.

Les Beatles connaissaient Oldham depuis leur arrivée à Londres, parce que Brian Epstein avait un temps fait appel à lui en tant qu'attaché de presse du groupe. En avril 1963, Oldham avait entendu parler des Rolling Stones, qui jouaient alors au Station Hotel de Richmond, et devint rapidement leur manager. Andrew Loog Oldham était un magouilleur-né. Il créa de toutes pièces l'image de mauvais garçons des Rolling Stones en leur demandant de prendre l'air méchant sur les photographies, en montant en épingle le moindre signe de rébellion, et en suggérant à la presse des titres provocateurs.

Cinq mois s'étaient écoulés depuis qu'il avait signé les Stones, et Oldham était à la recherche d'une chanson susceptible de faire un bon 45 tours. Mick Jagger et Keith Richards n'écrivaient pas encore, et leur premier 45 tours, qui s'était vendu à plus de cent mille exemplaires, avait été une reprise de Chuck Berry, *Come On*.

I WANNA BE YOUR MAN
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'58"
Sortie UK : album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US : album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

Il partagea son inquiétude avec les deux Beatles, qui avaient déjà vu deux fois les Rolling Stones en concert dans des clubs londoniens, et Paul mentionna immédiatement sa chanson inachevée, *I Wanna Be Your Man*. Le taxi fut aussitôt détourné vers le Studio 51.

Ils jouèrent *I Wanna Be Your Man* devant les Rolling Stones, et Brian Jones, qui était alors le leader du groupe, leur dit que ce morceau leur convenait tout à fait, mais qu'ils n'étaient pas certains de pouvoir l'utiliser parce qu'il était inachevé et que Decca les pressait d'enregistrer très vite. Paul et John discutèrent un instant, puis John dit : « Écoutez, si cette chanson vous plaît vraiment, on va vous la finir tout de suite. » Ils disparurent dans l'arrière-salle et en ressortirent quelques minutes plus tard avec la chanson complète.

I Wanna Be Your Man grimpa jusqu'à la douzième place des charts britanniques et influa de manière significative sur le succès du groupe. La presse a longtemps présenté les Beatles et les Stones comme des ennemis mortels, mais ils ont toujours été en réalité de très bons amis, se rendant mutuellement visite durant les séances d'enregistrement et se retrouvant dans les clubs. John expliqua plus tard que, pour les Beatles, *I Wanna Be Your Man* était un morceau sans importance, et que le fait de le donner avant même d'en avoir enregistré leur propre version (ce qu'ils firent le lendemain avec Ringo au chant) ne les gênait absolument pas. « On n'allait tout de même pas leur donner quelque chose de bien, n'est-ce pas ? » ajouta John.

Le prince Philip offre aux Beatles la récompense décernée au meilleur 45 tours, lors de la remise des Carl-Alan Awards à l'Empire Ballroom de Leicester Square, en mars 1964.

NOT A SECOND TIME

Paul a expliqué que la musique de *Not A Second Time* avait été inspirée par Smokey Robinson and the Miracles, tandis que les paroles avaient été signées par John. Cette chanson est un nouvel exemple de la façon dont John laissait transparaître ses sentiments et ses peines dans la musique. Ici, le narrateur, très affecté d'avoir été abandonné, réagit en verrouillant ses sentiments, incapable d'envisager la possibilité d'être blessé une nouvelle fois.

Not A Second Time fut la première chanson des Beatles à subir une analyse critique dans un journal sérieux. William Mann, le critique musical du *Times*, compara certaines parties de cette composition au *Chant de la terre* de Gustav Mahler. John expliqua plus tard que cette chronique était responsable de « toute cette histoire d'interprétation intellectuelle des chansons des Beatles ».

« L'importance qu'ils accordent à l'harmonie reste constante, et ils n'y dérogent jamais, même dans leurs chansons plus rapides, écrivit William Mann, on a l'impression qu'ils envisagent simultanément l'harmonie et la mélodie, tant les toniques en septième et neuvième majeures et les passages en sus-dominante bémol se fondent dans leurs compositions, et tant semble naturelle la cadence éolienne à la fin de *Not A Second Time*… » John réagit à cette critique en disant qu'il « n'avait pas la moindre idée de ce que cela pouvait bien vouloir dire ». Il ajouta plus tard qu'il pensait qu'une cadence éolienne ressemblait au bruit que faisaient des oiseaux exotiques.

NOT A SECOND TIME
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'08"
Sortie UK : album *With The Beatles*, 22 novembre 1963
Sortie US : album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

I WANT TO HOLD YOUR HAND

Il y avait chez les Asher un piano dans la salle du sous-sol où John et Paul travaillaient parfois, et c'est là qu'ils composèrent *I Want To Hold Your Hand*, la chanson qui leur permit de conquérir les États-Unis en plaçant un 45 tours au sommet des charts américains pour la première fois, en janvier 1964.

Ce fut d'ailleurs un exploit remarquable, si l'on considère qu'aucun artiste pop anglais n'avait vraiment réussi à s'affirmer sur ce marché. En 1956, Lonnie Donnegan, le «roi du skiffle», avait placé un titre *(Rock Island Line)* dans le Top 10, cela après quatre mois de tournée. Cliff Richard, malgré ses tournées, ses films et ses apparitions dans le «Ed Sullivan Show», n'avait décroché qu'un hit mineur avec *Living Doll*. Seuls trois titres anglais avaient décroché la première place des charts américains : Vera Lynn avec *Auf Wiedersehen* en 1952, Acker Bilk avec *Stranger On The Shore* en 1961, et les Tornadoes avec *Telstar*, en 1962.

I WANT TO HOLD YOUR HAND

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'24"
Sortie UK 45 tours :	29 novembre 1963
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	26 décembre 1963
Hit-parade US :	n° 1

Les Beatles composèrent *I Want To Hold Your Hand* dans l'espoir de «faire» américain. Ce fut la chanson qui les lança aux États-Unis.

Les Beatles, qui avaient réalisé des ventes médiocres sur les labels Vee Jay et Swan Records, étaient maintenant chez Capitol, et Brian Epstein n'avait convaincu les responsables de cette maison de disques qu'en leur promettant que le 45 tours suivant aurait un son «plus américain».

D'après les souvenirs de John, *I Want To Hold Your Hand* est née lorsque Paul, qui jouait avec un premier vers, plaqua un accord sur le piano. «Je me suis tourné vers lui et j'ai crié : "Ça y est ! C'est ça ! Refais-le !" À l'époque, on travaillait vraiment comme ça, en fonçant sur la première idée que pouvait avoir l'autre.» Gordon Waller, un ami d'école du frère aîné de Jane Asher, Peter (ils formeront plus tard le duo Peter and Gordon), se souvient qu'il se trouvait dans la maison ce jour-là. «Si mes souvenirs sont exacts, John était à l'orgue et Paul au piano, raconte-t-il. Le sous-sol était l'endroit où nous avions tous le droit de faire notre "bruit", et ils nous appelèrent pour nous faire entendre une chanson qu'ils venaient d'écrire. Elle n'était pas tout à fait terminée, mais la structure et le refrain étaient là.»

Avec cette chanson, les Beatles s'adressaient bien sûr encore à leur public : des adolescentes pour lesquelles se tenir la main et s'embrasser était le paroxysme de l'expression physique ! *I Want To Hold Your Hand* n'impliquait pas la moindre réticence sexuelle de la part des Beatles.

Dans *This Boy* (page suivante), le groupe imitait les harmonies vocales des Everly Brothers.

Robert Freeman, le photographe responsable de la pochette de *With The Beatles*, habitait dans un appartement situé au 13 Emperor's Gate, dans le quartier de Kensington, juste en dessous de chez John. Il lui faisait écouter du jazz et de la musique expérimentale, tandis que celui-ci lui faisait découvrir le rock and roll. « John fut intrigué par un album français contemporain de musique expérimentale, se souvient Robert Freeman. Il y avait une plage sur laquelle une phrase musicale se répétait comme si le disque était rayé. Suite à une suggestion de ma part, il reprit cet effet dans *I Want To Hold Your Hand*, pour la répétition *"That my love, I can't hide, I can't hide, I can't hide!"* » Les Beatles apprirent que *I Want To Hold Your Hand* était numéro un aux États-Unis alors qu'ils jouaient à Paris, et c'est suite à cette nouvelle qu'ils décidèrent de s'envoler pour l'Amérique. Sachant que Cliff Richard n'avait pas réussi à s'imposer malgré une longue tournée, ils préférèrent limiter leurs apparitions aux endroits où ils seraient en tête d'affiche.

THIS BOY

This Boy fut composée par John dans une chambre d'hôtel en tant que simple exercice d'entraînement aux harmonies à trois voix, et fut inspirée, comme nombre d'autres chansons de l'époque, par Smokey Robinson and the Miracles. « Le deuxième couplet, expliqua plus tard George, est un parfait exemple de John imitant Smokey. »

Les paroles, de l'aveu même de John, n'avaient aucune importance. La seule chose qui importait était « le son et l'harmonie ». Les harmonies font partie intégrante du son des Beatles première période, et l'influence des Everly Brothers sur *This Boy* est évidente. Paul et John s'étaient longuement entraînés sur les duos des Everly Brothers, et les Beatles avaient développé les harmonies à trois voix en reprenant *To Know Him Is To Love Him*, un tube de Phil Spector de 1959 interprété par les Teddy Bears.

THIS BOY

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'12"
Sortie UK 45 tours :	29 novembre 1963, face B de *I Want To Hold Your Hand*
Sortie US :	album *Meet The Beatles*, 20 janvier 1964

A HARD DAY'S NIGHT

A Hard Day's Night fut le début d'une nouvelle phase, dans le sens où il s'agissait du premier de leurs albums dont toutes les chansons étaient des compositions originales. Il s'agissait également d'un tour de force de John, qui était à l'origine de dix des treize morceaux. Parce qu'il était le plus âgé du groupe et le fondateur des Quarry Men, John était alors considéré comme le leader officieux des Beatles, Paul était plus avancé au niveau musical et avait maîtrisé le piano et la guitare avant John, mais tous deux conservaient ce type de préséance dans leur relation, qui durait depuis leur rencontre en 1957.

John reconnut plus tard que cette époque fut celle où son ascendance sur les Beatles fut la plus importante, le rôle de Paul n'étant devenu prépondérant que lorsque John devint, selon ses propres termes, « inhibé et complexé ». Jusqu'alors, ajoute-t-il, la plupart des 45 tours avaient été composés ou chantés par lui. Paul ne chante sur la chanson titre *A Hard Day's Night* que parce que la voix de John ne montait pas aussi haut dans l'aigu.

Sept des chansons de cet album furent composées pour le film *A Hard Day's Night*, même si l'une d'entre elles, *I'll Cry Instead*, fut remplacée par *Can't Buy Me Love*, un 45 tours que Paul avait composé dans l'urgence. Les Beatles écrivaient alors encore sur commande, tout en s'impliquant de plus en plus dans leurs compositions. Ainsi, *If I Fell* est l'une des chansons les plus révélatrices de l'âme de John, et *And I Love Her* est la première chanson vraiment personnelle de Paul, une déclaration d'amour adressée à Jane Asher. À l'époque, bien peu de gens savaient comment et pourquoi ces chansons avaient été composées : il fallut attendre la séparation des Beatles pour que l'on apprenne enfin qui était à l'origine de chaque

Un petit tour de traîneau ! Les quatre musiciens entassés sur une luge, pour les besoins du tournage de *A Hard Day's Night*.

chanson, ou que certains faits, comme l'échec du mariage de John et Cynthia, soient rendus publics.

Le film *A Hard Day's Night*, qui ne devait d'abord être que le soutien promotionnel d'une bande-son, devint rapidement, comme tout ce qu'entreprenaient les Beatles à l'époque, un immense succès commercial, rapportant près de trente fois le budget initial. Le concept de base était de recréer le délire de la Beatlemania et de narrer l'extraordinaire ascension du groupe dans le style des documentaires noir et blanc de la télévision. Il ne s'agissait guère plus que d'un support pour leur musique, qui ne demandait pas aux Beatles de grands talents d'acteur, tous les rôles secondaires étant tenus par de véritables comédiens chargés de pallier d'éventuelles déficiences.

« J'étais avec les Beatles à Paris lorsqu'ils donnèrent une série de concert en janvier 1964, raconte le scénariste Alun Owen. et je les ai rencontrés assez souvent en de nombreuses autres occasions. La chose la plus stupide que l'on ait racontée au sujet de ce film est que les dialogues étaient improvisés. Ce n'était pas le cas. Ils avaient vingt-deux ou vingt-trois ans à l'époque et n'avaient jamais joué. Si vous relisez le scénario, vous verrez que pas une seule phrase ne dépasse six mots, parce qu'ils n'auraient pas pu s'en sortir autrement. Seul John a parfois improvisé. »

L'album *A Hard Day's Night* sortit en juillet 1964, grimpa au sommet des charts des deux côtés de l'Atlantique, et fut un succès en France sous le titre *Quatre garçons dans le vent*.

A HARD DAY'S NIGHT

Il était assez courant, au début des années soixante, de voir des musiciens tenter leur chance au cinéma dès que leur popularité avait été établie par une série de hits, tout comme Elvis Presley l'avait fait dans les années cinquante. Les films *The Young Ones* (1961) et *Summer Holiday* (1962), tous deux avec Cliff Richard, avaient été de gros succès au box-office anglais, et des artistes moins connus, comme Adam Faith, Tommy Steele, Billy Fury et Terry Dene, avaient tenté leur chance sur le grand écran.

Les Beatles voulaient faire quelque chose de différent et eurent la chance de rencontrer le metteur en scène Dick Lester, dont les techniques de caméra et de montage s'accordaient tout à fait au rythme et à la nouveauté de la musique pop. Les négociations concernant le film avaient débuté en octobre 1963 ; en novembre, le scénariste Alun Owen, lui-même né à Liverpool, et qui avait parfaitement saisi le phrasé des Beatles, accompagna le groupe à Dublin et à Belfast pour observer le travail des quatre musiciens et saisir ce qu'était la Beatlemania.

Sans avoir lu le scénario, les Beatles durent composer sept chansons pour le film. Les deux premières furent écrites à Paris en janvier 1964, quatre furent composées à Miami le mois suivant en une seule séance de quatre heures, et la chanson éponyme fut écrite à Londres. «Toutes les chansons, excepté *A Hard Day's Night*, furent composées indépendamment du scénario, raconte Alun Owen. Paul et John les écrivaient, et elles étaient intégrées à l'histoire au fur et à mesure de leur livraison. Aucune d'entre elles n'a le moindre rapport avec l'action du film. Ce ne sont que des chansons. »

Le film n'avait pas de titre, parce que les Beatles avaient refusé *On the Move*, *Let's Go*, et *Beatlemania*. *A Hard Day's Night* fut la dernière

Les tignasses des Beatles soumises aux soins de Pattie Boyd, Tina Williams, Pru Berry et Susan Whiteman.

chanson composée, et son titre fut finalement adopté pour l'album et pour le film. Cette phrase fut attribuée à Ringo Starr, qui raconta en 1964 : « C'était après une journée de travail particulièrement difficile, qui s'était prolongée tard dans la nuit. Quand je suis sorti, en pensant qu'il faisait encore jour, je me suis exclamé : "Quelle dure journée !" *("it's been a hard day")*. Puis j'ai regardé autour de moi, et je me suis repris, en voyant qu'il faisait nuit *('s night)*.» (Le jeu de mots repose sur l'apostrophe « 's », qui peut être l'abréviation de *it is* ou d'un possessif, « Ça a été une dure journée – Il fait nuit » devenant ainsi « La nuit d'une dure journée ».)

Si Ringo a effectivement inventé cette formule, alors, il a dû le faire en 1963, et non pas sur le tournage de *A Hard Day's Night* comme on l'a longtemps logiquement supposé, parce que John l'a reprise dans son livre *In His Own Write*, qui a été écrit en 1963. Quoi qu'il en soit, Dick Lester jugea que c'était un bon titre, tout à fait représentatif du rythme frénétique du film et de l'humour des

A HARD DAY'S NIGHT

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'32"
Sortie UK 45 tours :	10 juillet 1964
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US :	album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

Beatles. Ramenant John chez lui en voiture un soir, il lui dit qu'il comptait en faire le titre du film. Le lendemain, John lui apportait la chanson qui allait avec.

Maureen Cleave, qui fut l'une des premières journalistes à parler des Beatles dans la presse nationale, se souvient d'avoir vu John arriver en studio le 16 avril 1964, avec dans les mains les paroles de la chanson écrites sur le dos d'une carte que son fils Julian avait reçue pour son premier anniversaire.

Ayant lu le texte, Maureen Cleave lui fit remarquer que le deuxième vers, *«But when I get home to you/I find my tiredness is through/And I feel alright»*, lui semblait faible. John prit alors simplement son stylo, raya deux lignes, et les remplaça par *«I find the things that you do/They make me feel alright»*. Maureen raconte que «la chanson s'est matérialisée comme par magie. Voilà comment cela s'est passé : John la leur a fredonnée, les autres se sont réunis autour de lui et ont commencé à fredonner et, trois heures après, le disque était en boîte».

À la sortie du film, des journalistes américains interrogèrent Paul sur la façon dont cette chanson avait été composée, bien qu'il n'en fût pas l'auteur. «Il semblait un peu ridicule d'écrire une chanson autour d'un tel titre, répondit-il, car ce n'était qu'une formule amusante ; puis l'idée est venue de dire que ça avait été la nuit d'une longue journée, et qu'on avait beaucoup travaillé, mais qu'une fille nous attendait, et que donc tout allait bien. C'est devenu ce genre de chanson.»

Dans le film, *A Hard Day's Night* est la musique des génériques de début et de fin. La chanson est également la première de l'album, et le 45 tours se classa en tête des charts des deux côtés de l'Atlantique. Peter Sellers l'enregistra en lisant le texte à la manière de Laurence Olivier déclamant un monologue shakespearien, et cette version entra dans le Top 20 britannique en décembre 1965.

I SHOULD HAVE KNOWN BETTER

I SHOULD HAVE KNOWN BETTER
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'44"
Sortie UK : album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US : album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

I Should Have Known Better est la première chanson du film après le générique, et la deuxième de l'album. Elle est jouée durant une scène où les Beatles et le «grand-père» de Paul (que joue Wilfred Brambell) se trouvent dans un train, exilés dans le wagon postal. Ils commencent à jouer aux cartes, puis, après quelques séquences, réapparaissent avec guitares, harmonica et batterie.

De nombreuses séquences du film ont effectivement été tournées dans des trains, mais celle-ci fut filmée dans les studios de Twickenham.

I Should Have Known Better est une chanson étonnamment optimiste pour un titre composé par John : il l'aime, elle l'aime, et tout va bien !

Les Beatles chantaient *I Should Have Known Better*, dans *A Hard Day's Night*, en sortant d'un wagon postal.

Pour les besoins du film, John fut obligé de chanter une de ses plus belles chansons d'amour, *If I Fell*, à… Ringo.

IF I FELL

Parce qu'il était nécessaire d'intégrer les morceaux dans un scénario déjà écrit, et qu'il avait été convenu dès le départ qu'il n'y aurait pas d'histoire d'amour dans le film, John dut chanter cette chanson d'amour à Ringo. « Nous sommes dans un studio de télévision, et Ringo est censé ne pas avoir le moral, raconta Paul en 1964. John commence à plaisanter et se met à chanter cette chanson comme si on s'adressait à Ringo. Il était difficile de garder son sérieux, et nous avons beaucoup ri en tournant cette scène. »

If I Fell est l'une des plus belles chansons de John, et l'une des plus révélatrices. Elle parle d'une relation extraconjugale. Il demande à sa maîtresse de lui garantir que, s'il quitte sa femme pour elle, elle l'aimera plus qu'il ne l'a jamais été. C'est l'histoire de quelqu'un qui refuse toute confrontation. Il sait que sa femme souffrira s'il la quitte, et il n'acceptera de le faire que si sa maîtresse s'engage envers lui.

John raconta plus tard que cette chanson était « semi-autobiographique », et l'on sait qu'il n'était pas fidèle à sa femme Cynthia, laquelle, à l'époque, ne se doutait de rien. « Bien sûr que je suis un lâche, expliqua-t-il en 1968 alors qu'un journaliste lui parlait de son premier mariage. Je n'avais pas le courage de quitter Cynthia et de vivre seul. »

John disait de *If I Fell* qu'elle était sa première ballade réussie, et qu'elle annonçait *In My Life*, qui serait construite sur le même accord.

IF I FELL
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'22"
Sortie UK : album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US : album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

AND I LOVE HER

L'amour de Paul pour le rock and roll ne l'a jamais poussé à mépriser la musique populaire qui l'avait précédé. Il adorait les grands orchestres des années vingt et trente dans lesquels son père jouait, les airs de music-hall de l'ère victorienne que les invités chantaient autour du piano, et les chansons des comédies musicales des années quarante et cinquante.

Même à l'époque de Hambourg et du Cavern Club, Paul chantait *Till There Was You*, une chanson tirée de *The Music Man*, une comédie musicale de 1957 créée à Broadway. Ce titre fut plus tard popularisé par Peggy Lee et repris par les Beatles sur *With The Beatles*. Cette reprise leur permit de réaliser très tôt que les ballades étaient un atout en concert, et Paul écrivit *And I Love Her* dans cet esprit. John a dit de cette chanson qu'elle était le premier *Yesterday* de Paul.

L'enregistrement de *And I Love Her* débuta en février 1964. Il s'agit du premier morceau entièrement acoustique des Beatles (Ringo joue des bongos). Dans le film, ils sont censés l'enregistrer pour un show télévisé.

Un mois avant cette séance d'enregistrement, Jane Asher déclara à l'écrivain américain Michael Braun : « Le problème [avec Paul], c'est qu'il a besoin d'être adulé de moi et des fans. Il est vraiment égoïste. C'est son principal défaut. Il ne comprend pas que mes sentiments sont réels et que ceux des fans sont imaginaires. » Paul a déclaré depuis que *And I Love Her* ne s'adressait à personne en particulier, mais il est difficile de croire qu'il ait écrit une chanson aussi tendre au début de sa liaison avec Jane Asher en pensant à une fille imaginaire.

AND I LOVE HER
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'31"
Sortie UK : album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US : album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

I'M HAPPY JUST TO DANCE WITH YOU

John composa *I'm Happy Just To Dance With You* pour George, « pour que lui aussi soit dans le coup ! », et la chanson fut filmée au Scala Theatre de Charlotte Street, à Londres. George, qui était le plus jeune du groupe, vivait à l'époque dans l'ombre de Paul et John. Lorsqu'il se mit à composer, il accepta très mal que ses compositions ne soient pas plus souvent intégrées dans les albums.

John ressentit également une profonde amertume en 1980, lorsque George publia son autobiographie *I Me Mine*, sans mentionner l'influence qu'il avait eue sur ses compositions.

I'M HAPPY JUST TO DANCE WITH YOU
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'58"
Sortie UK : album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US : album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

George ouvre les lettres de fans le jour de ses 21 ans, le 25 février 1964, avec l'aide d'une employée de la société des Beatles.

TELL ME WHY

Tell Me Why fut composée afin de fournir un morceau rapide à la scène de concert du film *A Hard Day's Night*. John se demanda ce que les Chiffons ou les Shirelles pourraient bien jouer, et il « pondit » cette chanson.

Les paroles portent la marque de John : elle lui a menti et l'a abandonné. Il pleure. Il lui demande de lui expliquer ce qu'il a fait de mal pour pouvoir se corriger. Les enfants qui ont été abandonnés par leurs parents ou qui les ont perdus très jeunes en retirent souvent un sentiment de culpabilité qui leur fait croire qu'ils sont en partie responsables. « Si c'est quelque chose que j'ai dit ou fait, dis-le-moi et je m'excuserai », chante John dans *Tell Me Why*.

Il fallut attendre la thérapie primale qu'il suivit en 1970 pour que John surmonte enfin ses peurs inconscientes. Le psychothérapeute Arthur Janov lui fit analyser toutes ses chansons de l'époque Beatles pour qu'il comprenne ce qu'elles révélaient de ses angoisses. Sur le premier album publié après sa thérapie. *John Lennon / Plastic Ono Band*, les thèmes de ses chansons révèlent les mêmes traumatismes, mais ils y sont, cette fois, explicités en toute conscience, comme dans *Mother*, *Hold On*, *Isolation*, ou *My Mummy's Dead*.

TELL ME WHY

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'10"
Sortie UK :	album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US :	album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

CAN'T BUY ME LOVE

En janvier 1964, les Beatles vinrent à Paris pour dix-huit jours de concert à l'Olympia. Ils étaient logés à l'hôtel George-V, et un piano à queue fut installé dans l'une de leurs suites pour qu'ils puissent continuer à composer. C'est là que John et Paul écrivirent *One And One Is Two* pour Billy J. Kramer, et que Paul composa *Can't Buy Me Love*.

Leur nouveau 45 tours était attendu pour mars, et ils venaient d'apprendre que *I Want To Hold Your Hand* était en tête des charts américains : ils n'avaient donc pas de temps à perdre. George Martin prit le premier avion pour Paris afin d'enregistrer *Can't Buy Me Love* dans les studios Pathé-Marconi, et il leur suggéra de commencer la chanson par le refrain.

Bien que plusieurs autres titres anciens (*She Loves You*, *I Wanna Be Your Man*, *Don't Bother Me* et *All My Loving*) aient été utilisés dans le film, *Can't Buy Me Love* fut la seule chanson qui ne soit pas un inédit à apparaître sur l'album, parce qu'elle n'avait été intégrée au film que tardivement, pour remplacer *I'll Cry Instead*, qui, d'après Dick Lester, ne correspondait pas à la scène en question.

Il s'agissait effectivement du moment où les Beatles descendaient par l'escalier de secours à l'extérieur d'une salle de cinéma et faisaient les pitres sur un terrain de jeux (la scène a été tournée à Islewoth). C'était le premier instant de liberté accordé aux Beatles depuis le début du tournage, pour lequel ils étaient enfermés depuis des jours dans des voitures, des trains, des vestiaires ou des hôtels. Alun Owen, le scénariste, s'en souvient : « Mes indications pour cette scène étaient simples : les garçons descendent par l'escalier de secours. C'est la première fois qu'ils ont un peu de liberté. Ils courent en tous sens et se défoulent. »

CAN'T BUY ME LOVE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'14"
Sortie UK 45 tours : 20 mars 1964
Hit-parade UK : n° 1
Sortie US 45 tours : 16 mars 1964
Hit-parade US : n° 1

Paul examine son effigie de cire au musée de Madame Tussaud, à Londres, en avril 1964.

Des journalistes américains demandèrent à Paul, en 1966, si *Can't Buy Me Love* était une chanson sur la prostitution. Il leur répondit que toutes les chansons étaient sujettes à interprétation, mais que là ils allaient un peu loin.

Malgré la productivité sidérante des Beatles, John reconnaissait qu'il leur arrivait de recycler des idées de chanson.

ANY TIME AT ALL

Les chansons du film étaient toutes livrées, mais la course n'était pas terminée : il restait à fournir la deuxième face de l'album.

John était alors le plus prolifique : il avait composé cinq des sept chansons du film, et allait écrire tous les titres de la face B de l'album sauf un. Ce tour de force fut réalisé non sans difficulté. Il admit plus tard que *Anytime At All* n'était qu'une variation à peine déguisée d'une autre de ses chansons, *It Won't Be Long* : elle reprenait la même progression d'accords de *do* en *la* bémol puis retour en *do*, et John la chanta exactement dans le même ton.

En janvier 1964, il s'exprima sur l'évolution de sa technique de composition. « Au début, dès que je trouvais un nouvel accord, j'écrivais une chanson dessus. Je pensais qu'il y avait des millions d'accords, et que je ne cesserais jamais de trouver des mélodies. Mais c'est finalement devenu une obsession, et nous avons commencé à ajouter des accords qui étaient parfois inutiles. Alors nous avons décidé de revenir à l'essentiel, et je crois que c'est préférable. C'est peut-être agréable pour nous de rajouter un accord nouveau, mais le public n'aimera pas plus la chanson pour ça. Voilà ce que nous faisons maintenant. »

D'après John, il y eut trois autres chansons remodelées : *Yes It Is* était une révision de *This Boy*, *Paperback Writer* était « le fils de *Day Tripper* », et *Get Back* « une resucée de *Lady Madonna* ».

ANY TIME AT ALL
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'13"
Sortie UK : album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US : album *Something New*, 20 juillet 1964

I'LL CRY INSTEAD

I'll Cry Instead était le titre qui aurait dû être utilisé durant la scène de l'escalier de secours de *A Hard Day's Night*, et qui fut remplacé par *Can't Buy Me Love*. *I'll Cry Instead* finit néanmoins par réapparaître lors de la sortie du film en vidéo en 1986, en illustration du montage qui précédait le générique.

John a souvent parlé de pleurs dans ses chansons, mais son sentiment est cette fois-ci différent : il préfère pleurer plutôt que se venger, mais une fois ses pleurs passés, il aura sa revanche. Il imagine qu'une fois la trahison surmontée, il courra le monde et brisera le cœur des filles, comme si les séduire et les abandonner pouvait punir celles qui l'avaient rejeté. Il admit plus tard avoir été violent et écrivit même dans *Getting Better* qu'il était enfin parvenu à surmonter sa violence envers les femmes.

I'll Cry Instead est également la première chanson dans laquelle John fait allusion à ses problèmes personnels, entamant ainsi un examen de conscience qui se poursuivrait dans ses premiers albums solo, après la séparation des Beatles.

I'LL CRY INSTEAD

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'47"
Sortie UK :	album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US :	album *A Hard Day's Night*, 26 juin 1964

THINGS WE SAID TODAY

En mai 1964, alors qu'ils venaient de terminer le tournage de *A Hard Day's Night* et après avoir donné quelques concerts prévus de longue date en Angleterre et en Écosse, les Beatles et leurs compagnes prirent des vacances.

John et George firent le tour du monde, en s'arrêtant en Hollande, en Polynésie, à Hawaii et au Canada, tandis que Paul et Ringo visitaient la France et le Portugal avant de s'envoler pour les îles Vierges.

Aux Caraïbes, Paul loua un yacht du nom de *Happy Days*. À bord avec Ringo, Maureen et Jane, il composa *Things We Said Today* sur sa guitare acoustique.

Cette chanson reflète sa relation avec Jane, parce qu'il savait, de par la nature de leurs professions, qu'ils ne pouvaient se consacrer beaucoup de temps l'un à l'autre. Lorsqu'ils étaient séparés, expliqua-t-il, ils se réconfortaient en pensant à ce qu'ils s'étaient dit un peu plus tôt *(things we said today)*.

Le 7 juillet 1964, Ringo fêtait ses 24 ans. Le lendemain, les autres Beatles se firent un plaisir de lui infliger plaies et bosses dans les studios de la BBC.

THINGS WE SAID TODAY

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'38"
Sortie UK :	album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US :	album *Something New*, 20 juillet 1964

WHEN I GET HOME

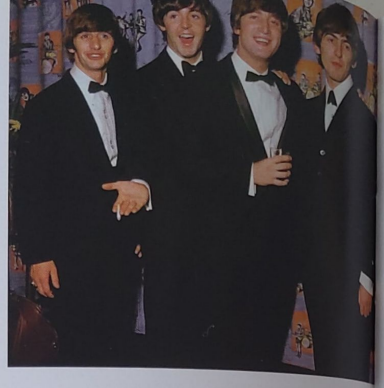
Trop novateurs pour se contenter du simple trio guitare/basse/batterie, les Beatles se servaient souvent d'instruments nettement plus exotiques.

John dit de cette chanson qu'elle n'était qu'une « cloche de vache à quatre mesures » influencée par son goût pour la Motown et la musique soul américaine. À l'époque où cette chanson fut enregistrée, un journaliste demanda à John quelle chanson il aurait aimé composer. Il répondit immédiatement *Can I Get A Witness*, un classique de Holland, Dozier and Holland chanté par Marvin Gaye. « Et il y a d'autres chansons de Tamla Motown que nous aimons, poursuivit-il. Il est plus difficile maintenant d'écrire un bon morceau en douze mesures, parce qu'ils en ont déjà fait tellement. Je préfère encore écrire une chanson bourrée d'accords différents. »

When I Get Home est une chanson étonnamment optimiste pour John ; les paroles expriment ce qu'il va faire et dire à sa tendre amie dès qu'il rentrera chez lui. Le sujet est très proche des paroles de *A Hard Day's Night*, ce qui montre que John a toujours le sentiment du foyer où l'amour l'attend. Malgré son image de noceur, John n'aimait rien tant que de s'installer dans son fauteuil, devant son poste de télévision, avec une pile de livres et de magazines.

WHEN I GET HOME

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'18"
Sortie UK :	album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US :	album *Something New*, 20 juillet 1964



YOU CAN'T DO THAT

You Can't Do That sortit en face B de *Can't Buy Me Love*. Dans cette chanson, John, plutôt que de pleurer, s'essaie à la menace. Il dit à son amie que, s'il l'attrape en train de parler à un autre garçon, il l'abandonnera immédiatement. Il sait ce que l'on ressent lorsque l'on est trahi, et il est déterminé à ne pas laisser cela lui arriver une nouvelle fois.

John expliqua plus tard que l'influence musicale la plus importante pour ce morceau avait été Wilson Pickett, un ancien chanteur de gospel d'Alabama qui n'avait alors sorti que trois 45 tours sous son nom en Amérique, dont l'un avait remporté un succès d'estime. Ce n'est qu'après que son contrat eut été racheté par Atlantic Records en 1965 que Pickett se fit connaître comme l'un des plus grands chanteurs de soul des années soixante, enchaînant les tubes comme *Mustang Sally*, *634-5789*, et surtout *In The Midnight Hour*. Suite à une suggestion que lui avait faite le guitariste Duane Allman, Wilson Pickett enregistra en 1969 une reprise de *Hey Jude*, qui grimpa au sommet des charts américains alors que la version des Beatles y était encore inscrite.

Pour l'enregistrement de *You Can't Do That*, John utilisa la Rickenbacker qu'il venait d'acquérir, tandis que George jouait de la 12 cordes pour la première fois sur disque. « Je m'ennuie à tenir la guitare rythmique tout le temps, annonça John au *Melody Maker*. Je préfère nettement faire des choses plus intéressantes. Le meilleur exemple est ce que j'ai fait sur *You Can't Do That*. Les deux guitares n'avaient pas un rôle si marqué… C'est bien, parce que la guitare rythmique ne passe jamais vraiment sur vinyle. »

Les Beatles étaient de véritables pies voleuses qui s'inspiraient de musiciens aussi différents que Wilson Pickett et Del Shannon.

YOU CAN'T DO THAT
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'37"
Sortie UK 45 tours : 20 mars 1964, face B de *Can't Buy Me Love*
Sortie US 45 tours : 16 mars 1964, face B de *Can't Buy Me Love*

I'LL BE BACK

John trouva les accords de *I'll Be Back* en rejouant un morceau de Del Shannon. Il s'agissait probablement de *Runaway*, une chanson que les Beatles avaient souvent reprise durant leurs premiers concerts. Elle commence également sur un accord mineur, en étant soutenue par une ligne de basse descendante.

En 1961 et 1962, Del Shannon plaça quatre titres en tête des charts américains : *Runaway*, *Hats Off To Larry*, *So Long Baby*, et *Hey Little Girl*. En 1963, il eut un nouveau hit avec *Little Town Flirt*, puis vint jouer au Royal Albert Hall de Londres (le 18 avril) avec les Beatles. Il leur proposa de promouvoir leurs chansons aux États-Unis en reprenant l'une de leurs compositions en 45 tours.

Les Beatles acceptèrent, et Del Shannon rentra aux États-Unis. Il y enregistra sa version de *From Me To You*, qui ne dépassa pas la soixante-dix-septième place, mais eut l'insigne honneur d'être la première composition signée Lennon et McCartney inscrite dans les charts américains.

I'LL BE BACK

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'20"
Sortie UK :	album *A Hard Day's Night*, 10 juillet 1964
Sortie US :	album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

I FEEL FINE

I FEEL FINE	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'20"
Sortie UK 45 tours :	27 novembre 1964
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	23 novembre 1964
Hit-parade US :	n° 1

Les Beatles terminèrent l'enregistrement de l'album *A Hard Day's Night* en juin 1964 ; à la mi-août, ils étaient de retour en studio pour se mettre au travail sur *Beatles For Sale*. Le 19 août, ils quittèrent l'Angleterre pour une tournée américaine et rentrèrent un mois plus tard, pour aussitôt reprendre les enregistrements là où ils les avaient interrompus. *A Hard Day's Night* regroupait uniquement des compositions originales de Lennon et McCartney, mais ils n'avaient pas, cette fois, le temps matériel de rééditer cet exploit pour *Beatles For Sale*.

Le 6 octobre, durant l'enregistrement de *Eight Days A Week*, John trouva le riff de guitare qui allait devenir la base de *I Feel Fine*, une chanson qu'ils enregistreraient douze jours plus tard.

« J'ai vraiment écrit *I Feel Fine* autour du riff que l'on entend dans le fond, déclara John en décembre 1964. C'est d'ailleurs un effet que j'aurais aimé répéter sur toutes les chansons de l'album, mais les autres n'ont pas voulu. Je leur ai dit que j'allais écrire une chanson sur ce riff, et ils m'ont répondu : "Pourquoi pas ? Vas-y !", puisque, de toute façon, l'album était presque terminé. Donc, je suis arrivé au studio un matin, et j'ai dit à Ringo : "La chanson est finie, mais elle n'est pas terrible." Mais nous avons essayé quand même, on l'a jouée en entier, avec le riff, et elle sonnait comme un bon 45 tours, alors on l'a sortie comme ça. »

En plus de ce riff, cette chanson se distingue par le *feedback* qui vient s'inscrire au milieu de l'intro. Il s'agit de l'une de ces découvertes qu'ils faisaient en studio, qu'ils jugeaient intéressantes et intégraient sur un titre parce que cela leur plaisait. Ces expériences marquent un changement subtil dans leur approche de l'enregistrement : ils maîtrisaient maintenant les bases du travail en studio et encourageaient George Martin à les emmener plus loin, à leur faire découvrir de nouvelles sources d'inspiration dans des sons qui jusqu'ici avaient été considérés comme des erreurs et effacés (mauvais réglages, problèmes de bande magnétique, bruits de fond). Le *feedback* allait rapidement faire partie intégrante du rock, utilisé tout particulièrement par Jimi Hendrix et les Who, mais John fut toujours très fier du fait que les Beatles aient été les premiers à effectivement graver un *feedback* sur vinyle.

Lorsque les Beatles atteignirent le sommet des charts aux États-Unis comme en Grande-Bretagne, l'épuisante routine des vols transatlantiques ne tarda pas à s'imposer.

SHE'S A WOMAN

She's A Woman fut composée en studio par Paul le 8 octobre 1964, et enregistrée le même jour avec la voix forcée et aiguë que Paul prenait souvent pour imiter Little Richard. John y ajouta quelques vers et un couplet. « Nous avions besoin d'une chanson un peu violente pour les concerts, expliqua Paul. C'est toujours utile, quand on ne sait pas sur quoi terminer, ou si à un moment l'ambiance retombe un peu. »

Les paroles louent la dévotion de sa petite amie, mais l'on peut regretter que, pour trouver une rime à *presents*, il soit allé cherché *«She's no peasant»* (Ce n'est pas une gueuse).

She's A Woman est également la première chanson des Beatles à contenir une allusion voilée à la drogue. John admit plus tard qu'ils étaient à l'époque très fiers d'avoir réussi à insérer le vers *«Turns me on when I get lonely»* (Elle me branche quand je me sens seul), et à passer à travers les filets des censeurs. La même allusion, trois ans plus tard (dans *A Day In The Life)*, aura pour conséquence une interdiction immédiate de la chanson à la radio : les autorités avaient entre-temps découvert l'influence grandissante de cette culture, et sa terminologie.

Fait révélateur, les Beatles enregistrèrent *She's A Woman* cinq semaines après avoir goûté à la marijuana pour la première fois. Jusqu'alors, leur expérience de la drogue avait été limitée aux cachets de Drinamyl et de Preludin, et au contenu des inhalateurs de Benzédrine. Ils découvrirent la marijuana en compagnie de Bob Dylan, qui les rencontra pour la première fois dans leur suite de l'hôtel Delmonico, à Manhattan. Les Beatles, se détendant après le concert qu'ils venaient de donner à Forest Hills, buvaient du vin, mais Dylan eut envie de fumer un joint et le proposa d'autant plus facilement qu'il les croyait coutumiers du fait : il avait mal compris les paroles de *I Want To Hold Your Hand* et pensait que les Beatles chantaient *«I get high»* (Je plane), plutôt que *«I can't hide»*.

SHE'S A WOMAN
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'57"
Sortie UK 45 tours : 27 novembre 1964, face B de *I Fell Fine*
Sortie US 45 tours : 23 novembre 1964, face B de *I Fell Fine*

C'est dans *She's A Woman* que les Beatles firent pour la première fois référence à la drogue, en toute discrétion, après avoir été initiés par Bob Dylan aux joies de la marijuana.

Les Beatles furent d'abord hésitants, mais décidèrent finalement de se joindre à lui. Les lumières furent baissées, des bougies et de l'encens allumés, et des serviettes roulées au bas des portes. Durant les heures qui suivirent, les musiciens eurent « les jambes coupées par le rire », comme le raconta plus tard George. Paul eut l'impression de comprendre tous les secrets du monde et demanda à Mal Evans, leur road manager, de noter ses révélations.

She's A Woman sortit en face B de *I Feel Fine*. « Au début, la chanson fut assez mal reçue par le public, expliqua Paul en 1965, parce que les gens pensaient que j'étais parti un ton trop haut. Ils trouvaient que je criais, et que ma voix était stridente. Mais c'était volontaire, ce n'était pas une erreur. »

EIGHT DAYS A WEEK

John a toujours affirmé que *Eight Days A Week* avait été composée par Paul pour servir de chanson titre au film qui suivrait *A Hard Day's Night*.

Le metteur en scène Dick Lester, de son côté, affirme le contraire, soulignant le fait que *Eight Days A Week* a été enregistrée en octobre 1964, alors que le tournage de *Help!* ne commença que fin février 1965. Il juge peu probable qu'ils se soient intéressés à la musique d'un film aussi longtemps à l'avance. « Dès le début, nous avions choisi *Help* comme titre du film, mais il y avait un problème de copyright parce que quelqu'un l'avait déjà déposé, explique Dick Lester. Alors nous avons envisagé d'autres titres, nous avons un instant pensé l'appeler *Beatles II*, puis *Eight Arms To Hold You*, mais ils poussèrent des hauts cris à la seule idée d'avoir à écrire une chanson qui s'appellerait *Eight Arms To Hold You* (Huit bras pour t'enlacer), jurant que c'était impossible. Alors on s'est dit qu'on allait tenter le coup, parce que la loi était très vague. Et on a ajouté un point d'exclamation, parce que l'autre n'en avait pas. »

EIGHT DAYS A WEEK

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'45"
Sortie UK :	album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US 45 tours :	15 février 1965
Hit-parade US :	n° 1

L'expression *« eight days a week »* (huit jours par semaine) est due à Ringo, qui se plaignait du rythme effréné qui leur était imposé depuis le début de l'année. Paul la saisit au vol et décida de l'intégrer dans une chanson, de la même façon que John avait réutilisé *« a hard day's night »*.

Eight Days A Week est la première chanson à utiliser le *fading* en intro plutôt qu'en conclusion et fut considérée comme un 45 tours possible jusqu'à l'enregistrement de *I Feel Fine*. Elle sortit finalement en 45 tours aux États-Unis et grimpa en tête des charts.

Les Beatles réussissaient à préserver une créativité prodigieuse, malgré le tourbillon médiatique qui les entourait en permanence et l'adulation de leurs fans.

I'M A LOSER

En tant que compositeur, John fut marqué par deux événements durant l'année 1964. Le premier fut la découverte de la musique de Dylan, en janvier à Paris, grâce à l'album *The Freewheelin'Bob Dylan*, qu'un journaliste avait offert à Paul après une interview à la radio.

Paul connaissait déjà la musique de Dylan, grâce à des amis de Liverpool, mais c'était la première fois que John l'entendait. Lorsqu'ils eurent écouté *Freewheelin'*, son deuxième album, ils coururent acheter le premier, *Bob Dylan*, et, d'après les souvenirs de John : « Durant le reste des trois semaines que nous avons passées à Paris, nous n'avons plus écouté que ça. Nous avons fait une cure de Dylan. »

L'autre événement d'importance fut sa rencontre avec le journaliste Kenneth Allsop, qui, à l'époque, écrivait dans le *Daily Mail* et contribuait régulièrement au magazine d'information télévisé « Tonight ». John le rencontra pour la première fois le 23 mars, lorsqu'il apparut quatre minutes dans le show « Tonight » pour parler de son livre. *John Lennon In His Own Write*, et le revit peu après lors du déjeuner littéraire de la Foyles, au Dorchester Hotel, sur Park Lane, à Londres. Kenneth Allsop était un bel homme aux traits anguleux ; alors âgé de quarante-quatre ans, il était né dans le Yorkshire et allait devenir l'un des visages les plus célèbres de la télévision britannique.

Ils firent connaissance dans la « chambre verte », la suite réservée aux invités dans les locaux de la BBC. Parlant de ses compositions, Allsop encouragea John à ne plus dissimuler ses véritables sentiments derrière les banalités de la musique pop. Il lui avait semblé évident, à la lecture de *In His Own Write*, que John avait bien plus à donner, et que sa musique bénéficierait d'un engagement personnel plus profond.

Après avoir découvert Bob Dylan en 1964, John et Paul passèrent des semaines en admiration devant ses chansons.

Plusieurs années plus tard, John confia à Elliot Mintz que cette rencontre l'avait profondément marqué. « Il m'a dit qu'il était très nerveux ce jour-là, et que cela lui avait donné envie de parler avec Allsop, se souvient Mintz. Allsop lui a dit qu'il n'aimait pas trop les chansons des Beatles, parce qu'elles se limitaient à "elle l'aime", "il l'aime", "ils l'aiment" et "je l'aime". Il lui a ensuite suggéré d'écrire des textes un peu plus autobiographiques, fondés sur son expérience personnelle plutôt que sur ces images abstraites. Il avait touché la corde sensible. »

Bien qu'elle ait été enregistrée cinq mois plus tard, *I'm A Loser* était le premier fruit de cette rencontre. Il serait exagéré de prétendre qu'il s'agissait d'un complet changement de direction, car John avait toujours écrit des chansons dans lesquelles il se présentait comme un homme seul, triste et abandonné, mais il montre un peu plus de lui-même dans *I'm A Loser*. À la première écoute, il ne s'agit que d'un jeune homme que sa petite amie a quitté, mais les vers qui disent « il est triste sous son masque » suggèrent qu'il se considère comme un perdant sur le plan sentimental, mais également dans la vie. Tout cela ne serait qu'une hypothèse gratuite si *I'm A Loser* n'avait pas été suivie d'une série d'autres chansons, de plus en plus introspectives, marquant toute la carrière de John.

Le groupe payait de sa sérénité les exigences permanentes d'une célébrité planétaire. « Il m'arrive de me demander comment on tient », avoua un jour John.

À l'époque, John reconnut très vite l'influence que Dylan avait eue sur *I'm A Loser*. « Toute personne qui est l'un des meilleurs dans son domaine, et c'est évidemment le cas de Dylan, ne peut qu'influencer les autres, déclara-t-il, et je ne serais pas surpris si nous l'avions influencé d'une quelconque manière. »

Kenneth Allsop publia en 1967 *Hard Travellin'*, un ouvrage mythique qui est toujours en vente. En mai 1973, il fut trouvé mort à son domicile, victime d'une overdose, volontaire ou non, de calmants.

I'M A LOSER

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'33"
Sortie UK :	album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US :	album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

NO REPLY

No Reply est une chanson typique de John, qui parle de trahison et de jalousie ; une fille qui l'abandonne pour un autre. Il expliqua un jour qu'elle était fondée non pas sur une expérience personnelle, mais sur *Silhouettes*, un tube de 1957 enregistré par les Rays sur le label indépendant Cameo, installé à Philadelphie. Composée par Bob Crewe et Frank Slaye, qui signèrent ensuite les succès de Freddy Cannon, *Silhouettes* traite la classique histoire de trahison sous un angle nouveau : le garçon ne comprend la situation que lorsqu'il voit deux silhouettes se dessiner sur les rideaux de la maison de sa bien-aimée.

Dans la version de John, le garçon commence à se méfier lorsqu'il sonne à la porte et que son amie ne lui répond pas. Lorsqu'il lui téléphone, ses parents lui disent qu'elle n'est pas là. Tout comme dans *Silhouettes*, il revient alors vers sa maison et, caché dans l'ombre, la voit entrer avec un autre.

Depuis la sortie de leur premier 45 tours, les droits d'édition des chansons des Beatles étaient gérés par Northern Songs, une société montée par John, Paul, Brian Epstein et Dick James, un ami de George Martin qui avait été chanteur et compositeur avant de se lancer dans l'édition musicale. Lorsqu'il entendit *No Reply*, il dit à John : « C'est la première chanson complète que tu écris, la première qui ait une fin. C'est une véritable histoire. »

NO REPLY
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'17"
Sortie UK : album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US : album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY

Les Beatles firent un bref voyage aux États-Unis en février 1964, et donnèrent des concerts à Washington et à New York pour promouvoir *I Want To Hold Your Hand*. Mais ils durent attendre août 1964 pour que débute leur première grande tournée américaine, une véritable expédition, longue d'un mois, qui les vit se produire dans vingt villes aux États-Unis et trois au Canada. Ils jouaient douze chansons par show, et l'affiche était complétée par quatre groupes américains : le Bill Black Combo, les Exciters, Jackie DeShannon et les Righteous Brothers.

Paul et John durent donc composer dans des chambres d'hôtel, ou dans les avions qui les emmenaient d'une ville à l'autre. *I Don't Want To Spoil The Party* est l'une des chansons que John composa durant cette tournée, et c'est le deuxième titre qu'ils enregistrèrent à leur retour à Londres. *I Don't Want To Spoil The Party* (Je ne veux pas gâcher la soirée) raconte l'histoire d'un homme à qui on pose un lapin, mais découvre aussi une nouvelle fois la grimace sous le masque. Ce dont John se plaint n'est pas tant la fille perdue, ce qu'il accepte facilement après quelques verres, mais plutôt son incapacité à faire semblant d'être heureux. Il sait que, s'il montre ses véritables sentiments, il ne fera qu'empêcher les autres de passer un bon moment.

John expliqua que *I Don't Want To Spoil The Party* était une chanson profondément personnelle, et il est probable qu'elle doit beaucoup à l'horreur croissante que lui inspirait l'obligation d'être en permanence un Beatle heureux et souriant.

I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY

Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'36"
Sortie US 45 tours : 15 février 1965, face B de *Eight Days A Week*

Les Beatles participèrent en février 1964 au « Ed Sullivan Show », une émission télé américaine, avant de faire la même année une grande tournée aux États-Unis.

I'LL FOLLOW THE SUN

Comme on l'a vu, il n'y avait pas de points de vue plus opposés sur la vie et l'amour que ceux de Paul et de John. Tandis que John se posait en victime, Paul se disait maître de son destin. Dans *If I Fell*, John exige qu'on lui garantisse la stabilité d'un amour, tandis que dans *I'll Follow The Sun* Paul reconnaît qu'une telle promesse est impossible. Il sait qu'un orage peut survenir dans une relation amoureuse, et préfère « suivre le soleil ».

I'll Follow The Sun est une ancienne composition de Paul, qui fut retravaillée lorsque le besoin de matériel se fit pressant. Il l'écrivit en 1959, année durant laquelle quatre titres de Buddy Holly prirent la première place des charts, à la suite de son décès en février.

L'influence qu'eut sa musique sur le jeune McCartney est évidente dans *I'll Follow The Sun*. Buddy Holly était très important pour les Beatles parce que, contrairement à Elvis, il composait ses propres chansons et avait un groupe régulier.

John, qui était myope, était heureux de voir qu'un homme qui portait des lunettes pouvait tout de même devenir une star du rock, et le nom Beatles (un jeu de mots en forme de néologisme sur *beetles*, les scarabées) était un hommage aux grillons de Buddy Holly and the Crickets.

Les Beatles enregistrèrent précipitamment lors des dernières séances une sélection de classiques du rock qu'ils avaient rodés sur scène pour compléter l'album *Beatles For Sale*, incluant donc une composition de Chuck Berry (*Rock And Roll Music*), une de Leiber and Stroller (*Kansas City*), une de Little Richard (*Hey, Hey, Hey*), une de Buddy Holly (*Words Of Love*), et deux chansons de Carl Perkins (*Honey Don't* et *Everybody's Trying To Be My Baby*).

À la sortie de l'album, Paul déclara au magazine *Merseybeat* : « Quelques-unes de nos anciennes chansons valent d'être enregistrées. De temps en temps, nous nous souvenons d'une chanson que nous avions composée il y a longtemps, et l'une d'entre elles. *I'll Follow The Sun*, est sur l'album. »

Paul fait à Ed Sullivan la démonstration de quelques accords de base, avant l'émission à laquelle participent les Beatles, en 1964.

I'LL FOLLOW THE SUN

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'51"
Sortie UK :	album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US :	album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

« Les revoilà, et c'est le cirque ! » titra le *Time*, quand les Beatles entamèrent leur tournée américaine, en août 1964.

BABY'S IN BLACK

BABY'S IN BLACK
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'07"
Sortie UK : album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US : album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

Une chanson simple sur une histoire simple. Un garçon aime une fille, mais elle aime un autre garçon, l'autre garçon n'aime pas la fille. La fille est triste et s'habille en noir.

En 1964, il était déjà devenu extrêmement rare que Lennon et McCartney se retrouvent dans une même pièce pour écrire une chanson entièrement ensemble, comme ils le faisaient précédemment. De nombreux titres étaient écrits en collaboration, mais cela voulait généralement dire que l'un d'entre eux apportait à l'autre une chanson inachevée pour qu'il y ajoute un couplet ou corrige quelques vers maladroits. L'époque des titres composés en commun à la mode de Liverpool dans une cuisine, une chambre ou un autocar se terminait.

« Il serait un peu ridicule de se forcer à attendre que quelqu'un vienne finir votre chanson : si l'on est seul, on peut tout aussi bien la finir soi-même, déclara Paul à l'époque. Mais si j'ai un problème avec un couplet sur une nouvelle composition, j'abandonne, sachant que, quand je verrai John, il la finira pour moi. »

Baby's In Black fut une véritable composition commune, la première depuis *I Want To Hold Your Hand*, près d'un an plus tôt, John et Paul l'ayant composée dans une même pièce. Ce fut la première chanson enregistrée pour l'album *Beatles For Sale*.

Paul écrivit *Every Little Thing* pour sa compagne, Jane Asher, à l'époque où il vivait chez les Asher, à Londres.

EVERY LITTLE THING

Every Little Thing fut composée par Paul pour Jane Asher sur un thème proche de celui de *Things We Said Today*. Il s'agit principalement d'un garçon extrêmement heureux, en effet sa petite amie l'aime si fort qu'elle ferait tout pour lui.

Les paroles seraient maintenant considérées comme sexistes, la femme étant supposée trouver son bonheur dans le fait de servir son compagnon. Ironiquement, c'est précisément l'attitude décrite dans cette chanson que Jane Asher refusa en expliquant l'importance que sa propre carrière avait pour elle. Elle refusait de se contenter d'être la petite amie de l'une des plus grandes pop stars de la planète et voulait laisser sa propre empreinte dans le monde des arts.

Every Little Thing a toujours été attribuée à Paul, mais John déclara plus tard qu'il y avait « peut-être bien ajouté un petit quelque chose ».

EVERY LITTLE THING

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'04''
Sortie UK :	album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US :	album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

WHAT YOU'RE DOING

Bien que le thème de *What You're Doing* soit assez simple, puisqu'il s'agit d'un garçon trahi par sa petite amie, les paroles sont assez riches grâce à de superbes rimes *(doing* et *blue an, running* et *fun in)*. La partie la plus mémorable des arrangements est le fait que les Beatles hurlent le premier mot de chaque vers, et que Paul les complète.

Tim Riley, auteur d'un livre sur la musique des Beatles intitulé *Tell Me Why*, loue ce titre pour son ingénuité pop et prétend que l'utilisation du piano en complément du solo de guitare et le *fading* final suggèrent un goût du détail que l'on retrouverait magnifié dans leurs réalisations ultérieures : « L'idée que se font les Beatles de ce que leur permettent les techniques de studio en termes d'altération des textures et de changement de la couleur musicale était en train de devenir une partie de leur style, et non pas une simple astuce. » *What You're Doing* est une autre des chansons que Paul composa spécifiquement pour *Beatles For Sale* et qui fut terminée par John. L'enregistrement fut difficile : il commença en septembre 1964 et fut interrompu, pour reprendre finalement fin octobre.

WHAT YOU'RE DOING
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'34''
Sortie UK : album *Beatles For Sale*, 4 décembre 1964
Sortie US : album *Beatles '65*, 15 décembre 1964

HELP!

Le deuxième film des Beatles fut tourné en extérieur et les entraîna dans les endroits les plus divers, dont l'île de la Nouvelle-Providence aux Bahamas, la partie autrichienne des Alpes, Cliveden House, à Londres, et les studios de Twickenham.

Ringo, qui avait été couvert d'éloges pour sa prestation dans *A Hard Day's Night*, dut tenir le rôle principal de *Help!* Il jouait le rôle de l'héritier d'une bague magique que poursuivaient les membres d'une secte maléfique prêts à tout pour récupérer cet anneau. Tout comme pour *A Hard Day's Night*, les Beatles composèrent toutes les chansons du film, à l'exception de la chanson titre, sans avoir lu le scénario. Les chansons furent ensuite intégrées au film au fur et à mesure des besoins, les Beatles devant chanter chaque fois que l'occasion se présentait.

Les Beatles exprimèrent plus tard leur mécontentement au sujet de *Help!*, estimant qu'ils avaient été relégués au rang de figurants dans leur propre film. Mais *Help!* marque également le début de la période la plus fertile de leur carrière en termes de composition. John écrivit la chanson éponyme du film et profita du sens du mot *help!* (au secours!) pour explorer ses propres anxiétés ; elle resta l'une de ses compositions favorites de toute l'histoire des Beatles. Paul, de son côté, écrivit *Yesterday* pour la deuxième face de l'album, qui fut leur chanson la plus souvent reprise et leur premier classique reconnu.

Les Beatles, qui avaient découvert la marijuana à l'automne 1964, fumaient maintenant régulièrement. John, parlant plus tard de cette époque, l'appela leur « période herbe », et poursuivit en expliquant que des kilomètres de film avaient dû être détruits parce qu'ils ne pouvaient s'empêcher d'éclater de rire durant le tournage.

Le deuxième film des Beatles, *Help!*, sortit en 1965. Ils n'en furent pas satisfaits car, d'après eux, on les avait traités comme « de simples figurants dans leur propre film ».

L'album sortit en août 1965 et prit la tête des charts des deux côtés de l'Atlantique. Tout comme pour *A Hard Day's Night*, la version américaine se limita à la bande originale du film, soit la face A de l'album, complétée par des instrumentaux de George Martin et de son orchestre.

Photo posée, avec piano (et mystérieuse troisième jambe, derrière George), pendant le tournage de *Help!* dans les Alpes suisses, en 1965.

YES IT IS

John a souvent dit qu'il avait écrit certaines chansons d'amour « pour faire bouillir la marmite » ; il est pourtant difficile de trouver des titres des Beatles qui correspondent vraiment à cette description. *Yes It Is*, pourtant, l'embarrassait, et il a toujours été gêné lorsqu'il s'agissait d'en reparler. Il se moquait tout particulièrement du vers *« For red is the colour that will make me blue »* (« Car le rouge est la couleur qui me rend triste/bleu », *blue* pouvant être compris dans les deux sens).

John prétendait que *Yes It Is* n'était rien de plus qu'une resucée de *This Boy*, avec les mêmes accords, la même mélodie « et le même charabia ».

Yes It Is est un avertissement donné à une fille, par le narrateur, de ne pas porter de rouge parce que c'est la couleur que portait sa précédente petite amie. Le verdict final de John fut celui-ci : « Elle ne fonctionnait pas. »

Yes It Is sortit en face B de *Ticket To Ride* en avril 1965.

YES IT IS

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'42"
Sortie UK 45 tours :	9 avril 1965, face B de *Ticket To Ride*
Sortie US 45 tours :	19 avril 1965, face B de *Ticket To Ride*

I'M DOWN

Sortie en face B du 45 tours *Help!*, *I'm Down* est la tentative tout à fait éhontée que fit Paul de composer une chanson dans le style de Little Richard, pour remplacer *Long Tall Sally* durant leurs concerts. « Nous avons consacré beaucoup de temps à essayer d'écrire un petit bijou, quelque chose comme *Long Tall Sally*, déclara Paul en octobre 1964, et c'est très difficile. *I Saw Her Standing There* est ce que nous avons fait de plus proche. Mais nous continuons d'essayer de faire une chanson à la Little Richard. Je dirais que c'est un peu comme la peinture abstraite : quelqu'un qui entend *Long Tall Sally* se dit que ça doit être facile à écrire, mais il n'y a rien de plus difficile. Réussir une bonne chanson sur trois accords n'est vraiment pas chose aisée. »

Little Richard, qui eut son premier hit en Angleterre en 1956 avec *Rip It Up*, rencontra les Beatles alors qu'ils partageaient l'affiche du Tower Ballroom de New Brighton le 12 octobre 1962, une semaine après la sortie de *Love Me Do*. Ce fut un grand moment pour les Beatles, qui reprenaient alors nombre de ses compositions en concert, dont *Rip It Up*, *Good Golly Miss Molly*, *Tutti Frutti*, et *Lucille*.

I'M DOWN

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'31"
Sortie UK 45 tours :	23 juillet 1965, face B de *I'm Down*
Sortie US 45 tours :	19 juillet 1965, face B de *I'm Down*

«J'ai fait leur connaissance à Liverpool à une époque où le monde n'avait encore jamais entendu parler d'eux, raconte Little Richard. Paul était tout particulièrement fan de ma musique et reprenait déjà mes chansons alors qu'il était encore au lycée. Mes braillements l'impressionnaient, et lorsque j'étais sur scène à Liverpool, ou, peu après, à Hambourg (au Star Club, un mois plus tard), il restait dans la coulisse pour me regarder chanter. J'étais très honoré de savoir qu'ils aimaient ma musique. J'ai un style très dynamique. Mes chansons sont pleines de joie et de plaisir : elles vivent. Il n'y a rien de mort dans ce que j'écris. Il n'y a jamais un moment de relâche. Ma musique garde les gens debout, leur donne envie de bouger, et je crois que c'est ce que le public attend de la musique. Et les gens savent que s'ils chantent une de mes chansons sur scène, ils vont casser la baraque.»

Durant les tournées 1965 et 1966, les Beatles chantèrent *I'm Down* pour clore les concerts. Mais la dernière chanson qu'ils interprétèrent sur scène, et avec laquelle ils terminèrent le concert du 29 août 1966 à Candlestick Park, à San Francisco, fut *Long Tall Sally*.

Le groupe se jette à l'eau dans la piscine du Nassau Beach Hotel, lors du tournage de *Help!* aux Bahamas.

HELP!

Lorsqu'il se lança dans sa carrière solo au début des années soixante-dix, John déclara en de nombreuses occasions que *Help!* était l'une de ses chansons favorites de toute la période Beatles. Elle lui plaisait, disait-il, parce qu'elle était «réelle». Son seul regret était qu'ils aient changé ce qui était au départ un morceau lent, très dylanesque, en une chanson plus primesautière pour des raisons commerciales.

John composa *Help!* avec Paul, dans sa maison de Weybridge, à Kenwood, en avril 1965. Les paroles reflètent les frustrations de John. Il mangeait et buvait trop, avait pris du poids, et acceptait mal les exigences d'une célébrité mondiale. La chanson, reconnut-il plus tard, est un véritable appel au secours, bien qu'elle ait au départ été écrite sur commande. «J'avais besoin d'aide, déclara-t-il. Cette chanson parle de moi.»

Le fait qu'il s'inspire de ses propres problèmes et en fasse le thème d'une chanson n'était pas tant une nouvelle direction que la suite logique de tout ce qu'il avait réalisé jusque-là. La seule différence était qu'il semblait maintenant admettre que la gloire, la richesse et le succès n'avaient fait que renforcer ses angoisses. Devenu l'une des plus grandes stars de la planète, John commençait à regarder en arrière et à regretter la vie finalement plus facile et plus sereine de l'époque de Menlove Avenue. Cette idéalisation de son enfance et de son adolescence allait devenir un thème de plus en plus important dans ses compositions.

Maureen Cleave, la journaliste londonienne qui avait déjà influé sur les paroles de *A Hard Day's Night*, avait dit à John qu'il devait commencer à intégrer dans ses compositions des mots de plus d'une syllabe. *Help!* fut la première chanson dans laquelle il s'y essaya, utilisant volontairement un vocabulaire plus riche.

Dans le film, une nouvelle fois mis en scène par Richard Lester, la chanson *Help!* sert de générique, une fausse séquence d'archives en noir et blanc étant projetée sur un écran installé dans le temple d'une secte religieuse.

Ringo a beau être le protagoniste principal de *Help!*, il n'a pas l'air enchanté de son sort pendant la suite du tournage, dans la plaine de Salisbury.

HELP!

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'21"
Sortie UK 45 tours :	23 juillet 1965
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	19 juillet 1965
Hit-parade US :	n° 1

THE NIGHT BEFORE

Tout comme pour *A Hard Day's Night*, les chansons de *Help!* n'ont que peu de rapport avec le scénario. «Je crois que toutes les chansons du film étaient déjà terminées lorsque le scénario fut achevé, confirme Dick Lester. On m'a donné une bande avec les maquettes de neuf chansons, et j'en ai choisi six d'une façon totalement arbitraire, quand je pensais que je pouvais en faire quelque chose. C'était aussi simple que ça, je les ai intégrées dans le film là où c'était possible, là où on pouvait en faire quelque chose.»

The Night Before est une chanson composée par Paul, qui parle du regret d'un amour perdu. Quand Paul la chante dans le film, il se trouve sur le terrain militaire de la plaine de Salisbury et est entouré de soldats et de tanks. *The Night Before* fut enregistrée en février 1965, et la séquence fut tournée trois mois plus tard.

THE NIGHT BEFORE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'36"
Sortie UK :	album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US :	album *Help !*, 13 août 1965

YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY

La musique de Dylan (dont l'album acoustique *Another Side Of Bob Dylan* venait de sortir) poussait John à écrire d'une façon plus intense et plus personnelle. Il se mit à composer des chansons répondant fidèlement à l'état d'esprit dans lequel il se trouvait au moment où il écrivait. Les premiers vers de *You've Got To Hide Your Love Away* décrivent John face à un mur, la tête dans les mains, ce qui est certainement tout à fait représentatif de ses sentiments du moment.

La chanson parle d'une liaison qui a mal tourné, et des sentiments cachés que John éprouve pour celle qui est partie. Tony Bramwell suggère qu'elle fut composée comme un conseil donné à Brian Epstein de garder ses relations homosexuelles secrètes (les rapports homosexuels étaient à l'époque illégaux en Angleterre). On a également dit que *You've Got To Hide Your Love Away* était une allusion à une relation extraconjugale secrète qu'avait John à l'époque.

John la composa à Kenwood, et elle fut utilisée dans le film lors de la séquence durant laquelle Eleanor Bron rend visite au groupe dans leur maison commune pour tenter de récupérer la bague sacrée.

Peter Shotton, un ami d'enfance de John, était avec lui à Kenwood et se souvient que, dans le texte original, John se sentait *«two foot tall»* (haut de deux pieds), mais qu'il se trompa en chantant, disant *«two foot small»* (bas de deux pieds). Paul trouva que cela sonnait mieux, et ces paroles furent conservées. Shotton assista également à l'enregistrement, qui eut lieu le 18 février 1965, et participa aux *«Hey Hey»* du chœur.

YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2' 11"
Sortie UK : album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US : album *Help !*, 13 août 1965

I NEED YOU

I NEED YOU
Auteur : Harrison
Durée : 2'31"
Sortie UK : album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US : album *Help !*, 13 août 1965

I Need You est une chanson d'amour tout à fait conventionnelle que George composa pour Pattie Boyd. C'est également l'une des deux chansons qu'il ne commenta pas dans son autobiographie *I Me Mine* (l'autre étant *You Like Me Too Much*).

I Need You est la seule composition de George dans le film *Help!* et la première chanson des Beatles à faire appel à une pédale wah-wah pour déformer le son de la guitare. Certains auteurs ont prétendu que George l'avait composée aux Bahamas en pensant à Pattie qui était loin de lui, mais c'est impossible car les séances d'enregistrement de cette chanson ont commencé le 15 février 1965, une semaine avant leur départ pour les Bahamas.

George composa *I Need You* pour Pattie Boyd, mais c'est une des chansons les moins connues des Beatles.

ANOTHER GIRL

Another Girl est une composition de Paul écrite durant de courtes vacances passées en Tunisie et utilisée lors de l'une des scènes sur l'île de Balmoral, aux Bahamas.

Dans cette chanson, Paul décrit la pression qu'il subit de la part de sa petite amie qui souhaite transformer leur relation en un engagement à long terme, ajoutant qu'il sait qu'il ne le fera pas parce qu'il en a déjà trouvé une autre. Alors que le public le croit fidèle à Jane Asher, il fréquente d'autres femmes.

John a un jour déclaré que leurs chansons étaient comme une signature : même lorsqu'ils ne voulaient pas parler d'eux-mêmes, elles révélaient leurs traits les plus fondamentaux. « C'était toujours évident, si l'on regardait sous la surface ; tout était dit. Le ressentiment ou l'amour ou la haine, tout transparaissait dans nos chansons. »

Another Girl a été enregistrée le lendemain même du jour où Paul est rentré de ses vacances en Tunisie.

ANOTHER GIRL
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'08"
Sortie UK : album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US : album *Help !*, 13 août 1965

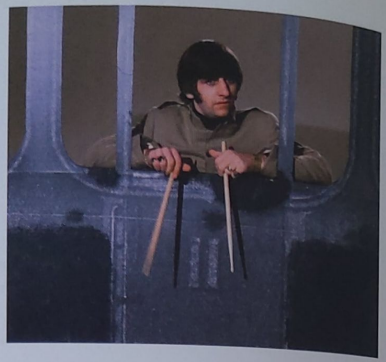
YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL

YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'20"
Sortie UK : album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US : album *Help !*, 13 août 1965

Les Beatles chantent *You're Going To Lose That Girl* dans une scène de *Help !* reconstituant un studio d'enregistrement dans les studios de cinéma de Twickenham. La chanson est interrompue lorsque des membres de la secte qui pourchassent Ringo découpent le plancher sous sa batterie depuis les sous-sols.

Principalement composée par John, la chanson est un avertissement lancé à un autre homme, lui disant que, s'il ne traite pas sa petite amie correctement, le chanteur la lui prendra, développant ainsi un thème qui était déjà celui de *She Loves You*.

That Girl a beau apporter dans *Help !* une note humoristique, elle recèle en fait une menace que John avait déjà explorée dans *She Loves You*.



Ringo, avec ses sempiternelles baguettes, à la fenêtre d'un wagon durant le tournage du clip de *Ticket To Ride*.

TICKET TO RIDE

Ticket To Ride fut composée par John dans l'optique d'un 45 tours, et il la décrivit ensuite comme étant « l'un des premiers morceaux de *heavy metal* jamais enregistrés ». Ce n'était pas le premier parce qu'ils avaient été coiffés sur le poteau par les Kinks, qui avaient placé *You Really Got Me* en tête des charts l'été précédent, mais c'est effectivement la première chanson des Beatles à être construite sur un riff de guitare insistant, soutenu par une batterie omniprésente.

Ticket To Ride fut utilisée dans le film lors de la scène tournée dans les neiges autrichiennes. Le 45 tours sortit en avril 1965, et la chanson était déjà en tête des charts anglais et américains lorsque le film apparut sur les écrans. Certains fans des Beatles pensaient à l'époque que la chanson parlait d'un ticket de train de la British Rail pour la ville de Ryde, sur l'île de Wight, mais John parle simplement d'une fille qui l'abandonne, qui prend un « billet pour ailleurs ».

Don Short, un journaliste spécialisé dans le show business qui suivit longtemps les Beatles dans les années soixante, raconte que John lui confia un jour que le titre avait un double sens : « Les filles qui arpentaient les rues de Hambourg devaient passer une inspection sanitaire régulière, et les autorités médicales leur délivraient un certificat indiquant qu'elles n'étaient porteuses d'aucune maladie. J'étais avec les Beatles lorsqu'ils retournèrent à Hambourg en juin 1966, et c'est là que John m'a dit qu'il avait inventé l'expression *"a ticket to ride"* ("un billet pour ailleurs", mais aussi "bon pour le service") pour décrire ces permis. Il plaisantait peut-être, il fallait toujours se méfier avec lui. Mais en tout cas, c'est ce qu'il m'a dit. »

TICKET TO RIDE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'12"
Sortie UK 45 tours : 9 avril 1965
Hit-parade UK : n° 1
Sortie US 45 tours : 19 avril 1965
Hit-parade US : n° 1

TELL ME WHAT YOU SEE

Tell Me What You See est un travail de commande, l'un des « exercices de style » de Paul. Il demande à une fille de lui donner son cœur, parce qu'il est digne de confiance et rendra sa vie plus belle. Si elle ne le croit pas, suggère-t-il, elle n'a qu'à le regarder dans les yeux et « lui dire ce qu'elle y voit ».

La chanson fut enregistrée avant le tournage de *Help !*, et proposée à Dick Lester pour la bande originale, mais il la rejeta. Tim Riley, dans son livre sur les Beatles, souligne qu'il s'agit de l'une des chansons les plus faibles de l'album, et pense qu'elle a servi de brouillon à une chanson bien meilleure, *I'm Looking Through You*.

TELL ME WHAT YOU SEE

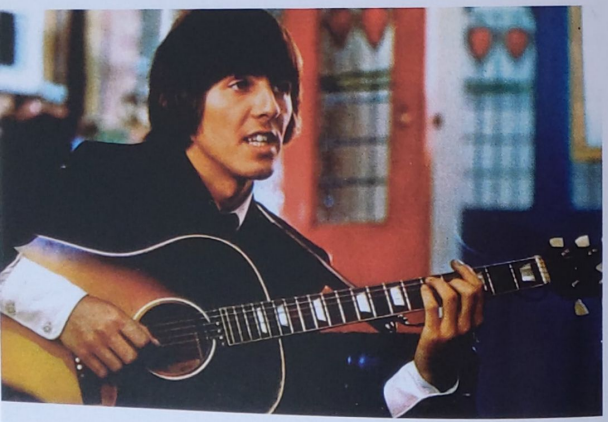
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'39"
Sortie UK :	album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US :	album *Beatles VI*, 14 juin 1965

YOU LIKE ME TOO MUCH

You Like Me Too Much fut composée et enregistrée par George pour le film, mais fut finalement reléguée sur la deuxième face de l'album.

George choisit de ne pas parler de cette chanson dans son autobiographie *I Me Mine*, qui décrit pourtant presque toutes ses chansons de façon exhaustive, principalement parce qu'il n'avait pas grand-chose à en dire. Il s'agit d'une banale histoire d'amour, décrivant un garçon qui s'est fait plaquer mais qui sait que tout va s'arranger parce qu'elle l'aime trop. Si cela avait été une composition de John, celui-ci l'aurait simplement placée sur la liste des « chansons jetables ».

YOU LIKE ME TOO MUCH
Auteur : Harrison
Durée : 2'38"
Sortie UK : album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US : album *Beatles VI*, 14 juin 1965



You Like Me Too Much, de George, était une des chansons les plus mineures de la bande originale de *Help !*.

IT'S ONLY LOVE

John voulut réaliser avec *It's Only Love* un morceau optimiste et entraînant, en utilisant les rimes et les images les plus banales qui soient ; il n'est donc pas surprenant que tout le monde ait trouvé qu'elle ne lui ressemblait pas du tout. Les paroles expliquent que sa petite amie éclaire sa nuit, mais que le trac lui tord l'estomac parce qu'en réalité il est amoureux.

Il s'agit de l'une des rares chansons des Beatles que John détestait vraiment. « J'en ai toujours eu honte parce que les paroles sont abominables », reconnut-il en 1969. Il est d'ailleurs à noter que toutes les chansons que John regretta d'avoir composées étaient rejetées pour leurs textes plutôt que pour leurs mélodies.

Les défauts de cette chanson peuvent probablement être imputés aux délais dans lesquels les Beatles durent produire les titres de la deuxième face de l'album, à moins qu'ils ne résultent simplement de l'état d'esprit de John au moment où il l'a composée.

George Martin et son orchestre enregistrèrent une version instrumentale de *It's Only Love* qui fut publiée sous le titre de travail original que lui avait donné John, *That's A Nice Hat*.

IT'S ONLY LOVE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'58"
Sortie UK :	album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US :	album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

I'VE JUST SEEN A FACE

I've Just Seen A Face était une mélodie que Paul jouait au piano depuis très longtemps. Il la jouait lors des réunions de famille à Liverpool, et sa tante Gin l'aimait tant qu'il l'avait baptisée *Auntie Gin's Theme*. L'orchestre de George Martin en enregistra une version instrumentale sous ce titre.

La tante Gin était la plus jeune sœur de Jim, le père de Paul, et apparut plus tard dans les paroles de la chanson *Let 'Em In*, enregistrée par les Wings, le groupe post-Beatles de Paul.

I'VE JUST SEEN A FACE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'07"
Sortie UK : album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

Chez les McCartney, pas une fête de famille n'avait lieu sans que l'on chante *I've Just Seen A Face*, qui constituait un véritable remontant pour Gin, la tante de Paul.

YESTERDAY

Paul se réveilla un matin dans sa chambre au dernier étage de la maison des Asher sur Wimpole Street avec en tête la mélodie de *Yesterday*. Il y avait un piano à côté du lit, et il alla directement s'y asseoir pour la jouer. « Tout était là, raconta-t-il plus tard. Une chanson complète. Je ne pouvais pas y croire. »

Bien qu'il n'eût pas encore de paroles, Paul craignit alors que ce ne soit qu'un plagiat inconscient, et que ce qui lui paraissait être un éclair d'inspiration ne soit en réalité que les réminiscences d'un vieux souvenir oublié. « Pendant un mois, j'ai fait le tour des professionnels du disque pour leur demander s'ils l'avaient déjà entendue avant, raconta-t-il. J'ai fini par me dire que c'était comme un objet trouvé : si personne ne le réclamait, après un certain temps, ce serait à moi. »

Il lui donna alors le titre provisoire de *Scrambled Eggs*, et se mit à chanter « *Scrambled eggs, Oh, you've got such lovely legs* » (Œufs brouillés, vous avez de si belles jambes !), juste pour poser la voix sur la musique. Il s'agissait d'une pratique usuelle, et certains vers intéressants étaient parfois conservés dans les paroles définitives.

« Nous avons passé près de quatre semaines en studio pour le tournage de *Help !*, se souvient Dick Lester. Il y avait un piano dans le studio, et il jouait sans cesse ce *Scrambled Eggs*. C'est devenu tellement intolérable que je suis allé lui dire : "Si tu joues encore une fois cette chanson, je fais enlever le piano. Finis-la ou abandonne !" »

Paul a dû concevoir cette mélodie dans les premiers mois de 1965, mais il n'écrivit les paroles qu'en juin, durant les quelques jours de vacances au Portugal qu'il avait pris dans la villa de Bruce Welsh, le guitariste des Shadows. Il eut alors l'idée de choisir un titre d'un seul mot : *Yesterday*.

YESTERDAY

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'07"
Sortie UK :	album *Help !*, 6 août 1965
Sortie US 45 tours :	13 septembre 1965
Hit-parade US :	n° 1

« Je préparais ma valise pour m'en aller, et Paul me demanda si j'avais une guitare, raconte Welsh. Il avait dû travailler les paroles dans la voiture, sur la route entre l'aéroport de Lisbonne et Albufeira. Je lui ai prêté ma guitare, et il s'est mis à jouer la chanson que nous connaissons tous sous le nom de *Yesterday*. »

Deux jours après son retour du Portugal, Paul l'enregistra dans les studios d'Abbey Road. La chanson surprit les fans, parce qu'elle incluait un quatuor à cordes, et que Paul était le seul Beatle présent lors de l'enregistrement. *Yesterday* sortit en 45 tours aux États-Unis et atteignit rapidement la première place des charts, mais, bizarrement, elle ne sortit jamais en 45 en Angleterre durant toute la carrière du groupe. *Yesterday* devint rapidement un classique, et fut reprise par tous, de Frank Sinatra à Marianne Faithfull. C'est encore aujourd'hui, trente ans plus tard, l'une des chansons les plus programmées à la radio.

John déclara qu'il ne regrettait pas de ne pas l'avoir écrite, mais il a tout de même admis que c'était une « très belle chanson » et que les paroles était « bien », même s'il trouvait dommage qu'il n'y ait pas de conclusion. D'autres ont jugé que ce flou était justement l'un des atouts majeurs de la chanson. L'auditeur sait simplement qu'il s'agit de quelqu'un qui veut inverser la marche du temps, revenir vers le passé, vers l'époque qui précède un événement tragique. Son application est universelle.

Certains ont avancé l'hypothèse que la tragédie en question était pour Paul la mort de sa mère, et le regret de n'avoir pas su, à l'époque, exprimer sa peine.

Iris Caldwell a gardé le souvenir d'un incident intéressant lié à cette chanson. Elle et Paul avaient rompu en mars 1963 après une dispute stupide au sujet de ses chiens (Paul n'aimait pas trop les chiens, à l'époque). Lorsqu'il téléphona plus tard pour parler à Iris, la mère de celle-ci lui répondit que sa fille refusait de lui parler parce qu'il n'avait pas de cœur. Deux ans et demi plus tard, Paul devait chanter *Yesterday* en direct lors de l'émission télévisée « Blackpool Night Out », le dimanche 1er août 1965. Dans la semaine qui précéda cette émission, il téléphona à Mme Caldwell et lui dit : « Vous vous souvenez que vous m'aviez dit que je n'avais pas de cœur ? Regardez la télé dimanche, et vous verrez si vous pouvez encore dire que je n'ai pas de cœur. »

« Comment allez-vous ? Avez-vous fait bon voyage ? » Les Beatles font la connaissance de la princesse Margaret lors de la première londonienne de *Help !*, en juillet 1965.

RUBBER SOUL

Si la deuxième face de *Help!* augurait déjà d'une nouvelle direction, *Rubber Soul* est, lui, l'album de la transition et marque le début d'une nouvelle phase dans la carrière des Beatles. John le décrivit plus tard comme le symbole de leur prise de conscience, la fin de leur période « tribale infantile ».

Malgré sa pochette, dont la photographie volontairement déformée évoque les perceptions changeantes dues au LSD et à la marijuana, *Rubber Soul* n'est pas un album psychédélique, même s'il est caractérisé par l'exploration de nouvelles sonorités et de nouveaux sujets d'inspiration, Paul découvrant la basse Fuzz et George le sitar. Lorsque George Martin repassa un solo de piano à double vitesse pour créer un son baroque, ce fut le premier effet que les Beatles réalisèrent en trafiquant les bandes magnétiques.

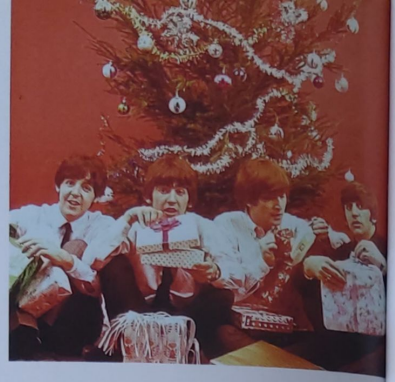
Il y a une espièglerie, un plaisir tangible dans *Rubber Soul*, qui court du jeu de mots du titre (*rubber sole* : semelle en caoutchouc, *rubber soul* : âme en caoutchouc) aux *beep beep* et *tit tit* des chœurs. Paul déclara à l'époque qu'ils avaient envie d'écrire des chansons humoristiques, et que tant *Drive My Car*, avec son renversement des rôles, que *Norwegian Wood*, et sa naïve scène de séduction, entraient dans cette catégorie. Pour un groupe qui n'avait chanté que des chansons d'amour, *Nowhere Mon*, dont le thème est l'incertitude, était une nouveauté ; des titres comme *The Word* ou *In My Life* n'évoquaient déjà plus les histoires entre une fille et un garçon.

Les chansons d'amour de cette époque révèlent une maturité nouvelle. Le *We Can Work It Out* de Paul, inspiré par les difficultés de sa liaison avec Jane Asher, est bien éloigné de la simplicité de *She Loves You* ou de *I Want To Hold Your Hand* ; John, dans *The Word*, parle

Dans *Rubber Soul*, les Beatles expérimentaient davantage, même si John et Paul avaient envie d'écrire des « chansons humoristiques ».

d'amour universel, ce que l'on retrouvera plus tard dans *Within You Without You*, ou dans *All You Need Is Love*.

Enregistré en quatre semaines à l'automne 1965, *Rubber Soul* sortit en décembre, grimpant comme à l'habitude au sommet des charts.



DAY TRIPPER

Day Tripper fut composée dans l'urgence parce que les Beatles avaient besoin d'un nouveau 45 tours pour les fêtes de Noël. John écrivit la quasi-totalité des paroles et trouva le break de guitare, construit sur un riff inspiré par le *Watch Your Step* de Bobby Parker. Paul révisa les rimes.

Durant l'été 1965, John et George découvrirent le LSD quand un dentiste londonien en versa dans leur café à leur insu lors d'un dîner. Ils prirent leur premier acide de façon délibérée en août, alors qu'ils se trouvaient aux États-Unis. John reconnut plus tard qu'à partir de ce moment-là il se mit à « en gober tout le temps ». *Day Tripper* est un jeu de mots typique de John, qui voulait traduire dans une chanson des Beatles l'influence grandissante des drogues et de la contre-culture. Cette chanson était pour lui une façon de parler de ceux qui ne pouvaient pas, comme lui, être défoncés en permanence. « C'est juste un petit rock, expliqua-t-il. Les *Day Trippers* sont des gens qui font un petit voyage dans la journée et sont rentrés le soir, n'est-ce pas ? Ils font une excursion en bateau, ou quelque chose comme ça. Eh bien, cette chanson, c'est un peu… un peu être un hippie seulement le week-end. Vous comprenez ? »

La chanson en elle-même parle d'une fille qui mène le chanteur par le bout du nez. Il la décrit par les mots *big teaser*, une expression assez équivoque qui veut normalement dire qu'elle est joueuse, taquine, mais qui, en argot, peut également signifier que c'est une allumeuse.

Day Tripper sortit en 45 tours en double face A avec *We Can Work It Out*. *Day Tripper* fut la plus populaire des deux en Angleterre, et grimpa au sommet des charts, mais n'atteignit que la cinquième place aux États-Unis. Les Beatles dirent plus tard que c'était *We Can Work It Out* leur favorite.

DAY TRIPPER
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'49"
Sortie UK
45 tours :
3 décembre 1965, double face A avec *We Can Work It Out*
Hit-parade UK :
n° 1
Sortie US
45 tours :
6 décembre 1965, double face A avec *We Can Work It Out*
Hit-parade US :
n° 5
Bien que *Day Tripper*/*We Can Work It Out* ait été un 45 tours double face A, leurs ventes furent comptabilisées séparément par les hit-parades américains.

WE CAN WORK IT OUT

Malgré ses références à la drogue, *Day Tripper* (voir page précédente) visait le marché des fêtes de Noël.

WE CAN WORK IT OUT
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'15"
Sortie UK
45 tours :
3 décembre 1965, double face A avec *Day Tripper*
Hit-parade UK :
n° 1
Sortie US
45 tours :
6 décembre 1965, double face A avec *Day Tripper*
Hit-parade US :
n° 1

En octobre 1965, Jane Asher décida de se joindre à la Bristol Old Vic Company, une compagnie théâtrale classique, et dut donc déménager et s'éloigner de Londres (Bristol est à 170 km à l'ouest de Londres) à l'époque où les Beatles enregistraient *Rubber Soul*. Son départ fâcha Paul et fut le premier accroc sérieux dans leur relation. Comme ses chansons le suggèrent, Paul pensait à l'époque qu'une femme doit se contenter de rester à ses côtés. Le point de vue de Jane était assez inhabituel pour l'époque. Elle ne voulait pas se contenter d'être la « nana » d'une star du rock. Elle avait reçu une bonne éducation, avait l'esprit ouvert, et désirait avant tout réussir sa propre carrière. Dans *We Can Work It Out*, Paul n'essaie pas de discuter du bien-fondé de son point de vue, mais demande simplement à son amie de voir les choses à sa façon parce qu'il pense qu'il a raison et qu'elle a tort. La réaction de Paul est tout à fait caractéristique de son optimisme : confronté à l'éventualité d'une rupture, il ne va pas pleurer dans sa chambre, mais trouve le slogan We *Con Work It Out* (On va trouver un moyen). Le seul couplet un peu plus pessimiste de la chanson a été ajouté par John : « *Life is very short, and there's no time for fussing and fighting, my friend…* » (La vie est trop courte pour qu'on se dispute, ma belle…)

DRIVE MY CAR

À la première écoute de *Drive My Car*, il semble que les Beatles proposent simplement à une *baby* de prendre le volant de leur voiture, mais une relecture plus aiguisée des paroles indique que c'est au narrateur qu'il est proposé de conduire. Il essaie de draguer, faisant appel à une accroche rebattue (Qu'est-ce que tu veux faire dans la vie ?), qui peut être une promesse d'avancement en échange de faveurs sexuelles.

La femme lui répond qu'elle veut devenir une star du cinéma et renverse les rôles en lui disant qu'elle acceptera peut-être (et seulement peut-être) qu'il lui serve de chauffeur. C'est alors à l'homme de plaider sa cause, disant qu'il est un bon parti. C'est un bon renversement de situation, qui a pu être inspiré par les femmes rebelles que les Beatles avaient rencontrées aux États-Unis.

Paul se souvient qu'il s'agit de la seule chanson sur laquelle il était vraiment resté bloqué, les paroles furent terminées à la dernière minute avec l'aide de John. Lorsque Paul arriva à Abbey Road le 20 octobre 1965 pour l'enregistrement de cette chanson, le refrain était encore *« I can give you golden rings, I can give you anything, Baby*

DRIVE MY CAR	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'30"
Sortie UK :	album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US :	album *Yesterday And Today*, 20 juin 1966

« On a écrit des chansons marrantes, pleines de jeux de mots », déclara Paul, peu après l'enregistrement de *Drive My Car*.

I love you ! » (Je te donnerai des bagues en or, je te donnerai tout ce que tu veux, baby, je t'aime), mais John fut très critique. Ils la réécrirent et trouvèrent *« Baby you can drive my car »* (Baby, tu peux prendre le volant), ce qui était plus fort et présentait des implications sexuelles beaucoup plus marquées. Ce vers entraîna à son tour les *« beep beep an'beep beep yeah ! »* des chœurs.

John a toujours reconnu qu'il s'agissait d'une chanson de Paul pour laquelle il avait donné un coup de main de dernière minute. Paul, lui, déclara : « Ces changements de dernière minute ont rendu la chanson nettement meilleure. » Deux jours après avoir enregistré *Drive My Car*, Paul annonça à un journaliste : « Nous avons écrit quelques chansons drôles ; des chansons humoristiques. Nous pensons que la comédie sera la prochaine mode, après les chansons engagées. »

NORWEGIAN WOOD

John était notoirement « le Beatle marié », mais son mariage n'était pas heureux, et lui n'était pas fidèle. Il profitait du flot ininterrompu des admiratrices qui envahissaient les coulisses, reconnut avoir été photographié à quatre pattes devant la porte d'un bordel hollandais, et avoua finalement à Cynthia en 1968 qu'il avait eu des maîtresses. *Norwegian Wood* parle de l'une de ces liaisons. En un langage codé que John réprouva plus tard, cette chanson décrit une scène de séduction dans laquelle la femme semble encore une fois mener le bal.

John commence par dire « j'ai eu une fille », mais se reprend aussitôt et ajoute « ou plutôt, c'est elle qui m'a eu ». Elle le ramène dans son appartement et lui fait admirer ses meubles en pin de Norvège *(norwegian wood)*, un bois à la mode à l'époque. Après avoir discuté et bu jusqu'à deux heures du matin, elle annonce qu'il est temps d'aller se coucher. Dans la chanson, il s'excuse et va dormir dans la baignoire, mais la réalité a dû être quelque peu différente, puisqu'il expliqua qu'il s'agissait de l'histoire d'une infidélité, « écrite de façon à ce que ma femme ne s'en doute pas ». Pete Shotton, son ami d'enfance, révéla plus tard qu'il s'agissait d'une journaliste proche de John.

John composa *Norwegian Wood* en février 1965 alors qu'il avait pris des vacances à Saint-Moritz, en Suisse, avec Cynthia, George Martin, et sa future femme Judy. Il demanda plus tard à Paul de l'aider à écrire la fin de la chanson, et Paul lui suggéra de conclure par l'incendie de l'appartement. D'après Pete Shotton, il s'agit probablement d'une allusion au fait que John avait l'habitude de brûler des meubles dans la cheminée lorsqu'il habitait Gambier Terrace, à Liverpool. À l'époque, John demandait également souvent aux amis qui restaient pour la nuit de coucher dans la baignoire, idée qui fut également reprise dans cette chanson.

Norwegian Wood se distingue également des autres morceaux de *Rubber Soul* par l'usage d'un sitar, instrument qui apparaissait pour la première fois sur un album pop. George Harrison était fasciné par le sitar depuis le jour où il l'avait découvert durant le tournage de *Help !* aux Bahamas, il en étudia plus tard la technique avec le grand maître indien Ravi Shankar.

NORWEGIAN WOOD
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'05"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

John, Cynthia et Julian Lennon posent pour une photo de famille humoristique, même si, à l'époque, John trompait régulièrement sa femme.

YOU WON'T SEE ME

You Won't See Me est une autre des chansons composées par Paul durant la période de crise de sa relation avec Jane Asher. La situation avait entre-temps empiré, et il découvrait maintenant les affres des appels téléphoniques sans réponse et les autres marques de délaissement. Ce reflux de sa bonne fortune amoureuse eut une excellente influence sur ses compositions, parce que cela l'avait rendu vulnérable. Il n'avait encore jamais envisagé la vie de ce point de vue. Pour *Beatles For Sale* et *Help !*, il se contentait d'imaginer les situations sur lesquelles se fondaient ses chansons d'amour ; mais maintenant, et peut-être pour la première fois, il les vivait réellement, et ses chansons y gagnèrent en sincérité.

You Won't See Me fut enregistrée durant la dernière séance de *Rubber Soul*, le 11 novembre 1965, tandis que Jane jouait *Great Expectations* (*Les Grandes Espérances*, de Dickens) au Théâtre Royal de Bristol.

Plus sa liaison avec Jane Asher se dégradait, plus les chansons que Paul écrivait en l'honneur de la jeune femme étaient empreintes de souffrance et de vulnérabilité.

YOU WON'T SEE ME

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'22"
Sortie UK :	album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US :	album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

NOWHERE MAN

Enregistré les 21 et 22 octobre, *Nowhere Man* est le premier titre des Beatles qui ne soit pas une chanson d'amour. John composa *Nowhere Man* un matin au retour d'une sortie nocturne, et cette chanson marque le début des pérégrinations philosophiques de son inspiration.

Il a longtemps été admis que le *nowhere man*, l'homme de nulle part, était soit une personne bien spécifique (et Julia Phillips, dans *You'll Never Eat Lunch In This Town Again*, son livre de révélations sur Hollywood, juge probable qu'il s'agisse d'un homme d'affaires du nom de Michael Brown), soit l'archétype de l'homme à la vie rangée et vaine.

Mais John déclara qu'il était cet homme de nulle part, et que le désespoir l'avait poussé à composer cette chanson après qu'il eut passé cinq heures d'affilée devant sa feuille blanche. « J'avais arrêté de chercher, raconta-t-il à Hunter Davies, le biographe des Beatles. Rien ne venait. Je me sentais frustré, et je suis allé m'allonger, abandonnant tout espoir. Et là j'ai vraiment eu l'impression d'être un homme de nulle part assis dans son pays qui n'existe pas, *"Nowhere man I Sitting in his nowhere land"*. »

NOWHERE MAN
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'44"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US 45 tours : 21 février 1966
Hit-parade US : n° 3

THINK FOR YOURSELF

Think For Yourself, une chanson composée par George Harrison, est une admonestation faite à quelqu'un qui ment. Elle fut enregistrée quelques mois avant ses fiançailles avec Pattie Boyd ; on peut donc raisonnablement présumer qu'elle n'en est pas l'objet. « Ça devait s'adresser à quelqu'un, vu les paroles, écrivit-il dans son livre *I Me Mine*. Probablement le gouvernement. »

THINK FOR YOURSELF
Auteur : Harrison
Durée : 2'19"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

George et Pattie Boyd le jour de leur mariage, le 21 janvier 1966.

THE WORD

THE WORD
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'43"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

Enregistrée deux ans après *She Loves You* (juillet 1963) et deux ans avant *All You Need Is Love* (juin 1967), *The Word* marque la transition entre les histoires d'amour du type « un garçon rencontre une fille » de la Beatlemania et l'amour « paix et harmonie » de l'ère hippie.

Perçue tout d'abord comme une chanson d'amour de plus, elle était parsemée d'indices prouvant qu'il s'agissait d'une chanson d'un genre nouveau. L'amour que John chantait maintenant apportait liberté et lumière. Il montrait même « le chemin ». Ce mot *(word)* est parole d'évangile, et semble s'inspirer des préceptes de l'Évangile, une interprétation tout à fait plausible, correspondant au message que voulait faire passer John avec cette chanson.

Dans leur étude académique des effets des stupéfiants, *The Varieties Of Psychedelic Experience*, Masters et Houston prétendent que le LSD n'induisait pas seulement des expériences de nature religieuse, mais développait également chez ses utilisateurs l'idée selon laquelle « un amour fraternel ou universel est possible et constitue le meilleur, et peut-être le seul, espoir de l'humanité ». C'est pour cette raison que l'amour est devenu le concept de base de la culture alternative de la seconde moitié des années soixante. Et John était l'un des premiers compositeurs à sentir cette tendance. Il expliqua plus tard que *The Word* était leur première chanson à message, et qu'elle inaugura leur rôle de maîtres spirituels censés détenir les réponses à toutes les questions spirituelles et politiques.

John déclara à *Playboy* que le sujet de cette chanson était de s'élever au niveau de conscience que les habitués de la marijuana et du LSD prétendaient avoir atteint. « Ce mot, c'est l'amour. C'est la paix et l'amour, *peace and love*. »

La prononciation de Nina Simone dans son tube, *I Put A Spell On You*, aida les Beatles à concevoir *Michelle*.

MICHELLE

La genèse de *Michelle* remonte à l'époque de Liverpool, lorsque Paul accompagna John à une soirée organisée par des étudiants des beaux-arts, à une époque où la vie intellectuelle de la rive gauche parisienne était à la mode, et où la vie bohémienne correspondante se signalait par des bérets, des barbes et des Gitanes. « À l'époque, les gens vous montraient du doigt dans les rues de Liverpool si vous aviez une barbe », se souvient Rod Murray, qui partageait la maison de Gambier Terrace avec John et Stuart Sutcliffe. « Si vous aviez un béret, ils vous traitaient de beatnik. Nous, nous aimions Juliette Gréco, et tout le monde rêvait de Brigitte Bardot. »

Durant cette soirée, un étudiant avec une barbiche était penché sur une guitare et chantait ce qui semblait être une chanson française. Peu après, Paul commença à le parodier pour amuser ses amis.

Paul a rejoué ce mini-sketch régulièrement, dans diverses soirées, mais il se contentait de baragouiner quelques mots à l'accent vaguement français en imitant Charles Aznavour, jusqu'au jour de 1965 où John lui suggéra de réellement écrire un texte et de l'inclure dans l'album.

La présentatrice Muriel Young, qui travaillait alors à Radio Luxembourg, se souvient que Paul lui rendit un jour visite dans sa villa au Portugal, à l'époque où il travaillait cette chanson. Cette visite a probablement eu lieu en septembre 1965, alors que les Beatles avaient pris un mois de vacances entre la tournée américaine, qui s'était terminée le 31 août, et l'enregistrement de l'album, qui devait débuter le 12 octobre. « Il s'est assis sur le canapé avec Jane Asher, et il a commencé à chercher des paroles, raconte Muriel. Ce n'était pas "Michelle, ma belle", à l'époque. Il chantait *"Goodnight, sweetheart"*, puis *"Hello my dear"*, cherchant simplement des mots qui collaient à la mélodie. »

Finalement. Paul décida de poursuivre l'idée d'une ambiance à la française, en y incorporant un prénom et quelques mots français. Il en parla à Jane Vaughan, l'épouse de son vieil ami d'école Ivan Vaughan (l'homme qui a présenté Paul à John), parce qu'elle était professeur de français. « Je lui ai demandé ce que je pouvais dire, de trouver des mots français qui iraient bien ensemble, raconte Paul. J'étais bloqué parce que j'avais toujours pensé que cette chanson sonnait français. Je ne parle pas bien cette langue, et j'avais besoin d'aide. »

Jane se souvient que Paul lui en a parlé pour la première fois lors d'une visite qu'elle et Ivan lui rendirent dans la maison des Asher. « Il m'a d'abord demandé si je connaissais un prénom français de deux syllabes, puis de faire une courte description en vers de la fille portant ce prénom. Il m'a joué la mélodie sur sa guitare, et c'est là que j'ai trouvé "Michelle, ma belle", ce qui n'était d'ailleurs pas bien difficile ! Je crois que c'est quelques jours plus tard qu'il m'a téléphoné pour me demander de lui traduire la phrase "*These are words that go together well*", et je lui ai répondu : "Sont des mots qui vont très bien ensemble". »

Lorsque Paul joua cette chanson à John, celui-ci lui suggéra d'y ajouter les *« I love you »*, en insistant sur le fait que l'emphase devait porter sur le mot *love* à chaque fois. Il avait été inspiré en cela par la reprise de *I Put A Spell On You* que Nina Simone avait inscrite en tête des charts britanniques en août 1965, et dans laquelle elle répétait la même phrase avec emphase sur le *you*. « Ma contribution aux chansons de Paul a toujours été d'y ajouter une petite touche bluesy, expliqua John. Sans cela, *Michelle* serait une pure ballade. »

MICHELLE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'42"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

Les Beatles fouillèrent dans leurs cartons de chansons inutilisées pour en sortir *What Goes On*, interprétée par Ringo.

WHAT GOES ON

What Goes On est l'une des quatre chansons que les Beatles jouèrent à George Martin le 5 mars 1963, lorsqu'ils durent choisir le morceau qui succéderait à *Please Please Me*. (Les trois autres étaient *From Me To You*, *Thank You Girl*, et *The One After 909*.)

Composée par John quelque temps auparavant, cette chanson fut la seule que George Martin choisit de ne pas enregistrer ce jour-là, et elle fut oubliée jusqu'au 4 novembre 1965, lorsqu'elle fut tirée des cartons et réactualisée pour être chantée par Ringo.

Paul et Ringo y ajoutèrent un nouveau couplet, ce qui permit ainsi à Ringo d'être crédité pour la première fois en tant que compositeur.

Lorsqu'on lui demanda en 1966 quelle avait été sa contribution, il répondit : « À peu près cinq mots. »

WHAT GOES ON

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'50"
Sortie UK :	album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US 45 tours :	21 février 1966, face B de *Nowhere Man*
Hit-parade US :	n° 3

GIRL

Quand on le questionna pour savoir qui se cachait derrière la fille de *Girl* (fille), John répondit qu'il s'agissait d'un personnage de rêve, la femme idéale qu'il n'avait pas encore rencontrée. « J'ai toujours rêvé qu'elle entrerait dans ma vie, expliqua-t-il. Je savais que ce ne serait pas quelqu'un qui achète des disques des Beatles. J'attendais une femme qui serait capable de me donner ce que les hommes me donnent intellectuellement. Je voulais quelqu'un avec qui je pourrais être moi-même. »

Pourtant, la fille de la chanson est loin de ressembler à la femme idéale. Elle est cruelle, vaniteuse, et elle l'humilie. Il y a peut-être deux filles différentes dans cette chanson : la fille idéale du début, sans laquelle il semble incapable de vivre, et la fille de cauchemar de la seconde partie, qui le ridiculise.

Les seules déclarations que fit John au sujet de cette chanson ne concernaient pas son idée de la femme idéale, mais la religion chrétienne. En 1970, il révéla à *Rolling Stone* que les vers *« Was she told when she was young that pain would lead to pleasure »* (Lui a-t-on

GIRL

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'33"
Sortie UK :	album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US :	album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

On doit sans doute le bouzouki de *Girl* à un tube tiré de la bande originale du film *Zorba le Grec*.

dit quand elle était petite que le plaisir viendrait de la douleur) et *«That a man must break his back to earn his day of leisure»* (Qu'un homme doit se briser le dos pour mériter son repos) étaient une référence au « concept catholique et chrétien : souffrez et tout ira bien ». Il ajouta : « J'essayais de dire quelque chose, de m'exprimer au sujet de la religion catholique à laquelle j'étais opposé à l'époque. » Il parlait probablement de la partie de la Genèse qui traite des effets de la désobéissance d'Adam et Ève, où il est dit à Ève : « Tu enfanteras dans la douleur. »

Le christianisme, et Jésus en particulier, semblait contrarier John. À l'époque où il écrivait *Girl*, il dévorait tous les livres qu'il pouvait trouver sur la religion. Quatre mois après avoir composé *Girl*, il donna à Maureen Cleave l'interview dans laquelle il déclara que les Beatles étaient devenus plus célèbres que Jésus.

Dans un registre beaucoup moins sérieux, la plaisanterie dans *Girl* est que Paul et George, qui assurent les chœurs, répètent tout au long de la chanson le vocable *tit*, qui est au départ une onomatopée, mais qui évoque également les seins en argot.

I'M LOOKING THROUGH YOU

L'installation de Jane Asher à Bristol continuait de préoccuper Paul. Elle n'était plus à sa disposition, même s'il continuait de vivre dans la maison des Asher, sur Wimpole Street. Pour un jeune homme issu des milieux ouvriers de Liverpool, il était difficile d'accepter que sa petite amie puisse placer sa carrière avant leur liaison.

Il reconnut plus tard devant Hunter Davies qu'il n'avait jamais connu ou désiré d'autre vie que celle de célibataire, libre de toute contrainte et de tous soucis. Il avait toujours eu beaucoup de filles autour de lui, même lorsqu'il avait une petite amie attitrée. « Je savais que j'étais égoïste, admit-il. Cela a occasionné quelques disputes. Et puis Jane est partie, et je lui ai dit "O.K.!, va-t'en, j'en trouverai une autre", mais c'était intolérable de vivre sans elle. C'est à cette époque que j'ai écrit *I'm Looking Through You*. »

C'était la chanson la plus amère qu'il ait jamais écrite. Plutôt que de s'interroger sur sa propre attitude (ce qu'il fit plus tard), Paul accuse sa compagne d'avoir changé et évoque la menace à peine déguisée du retrait de son affection. « L'amour a coutume, prévient-il, de disparaître sans crier gare. »

I'M LOOKING THROUGH YOU

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'27"
Sortie UK :	album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US :	album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

la disparition. Il n'y avait plus de trams dans les hangars, et Docker's Umbrella avait été démantelée. « Cette chanson était une rédaction dans le plus pur style "Ce que j'ai fait durant mes vacances", dit John. Ça ne fonctionnait pas du tout… Alors je me suis enfoncé dans mon siège, et toutes ces idées sur les endroits dont je me souvenais ont commencé à venir… »

John abandonna tous les noms de lieux et se concentra sur l'enfance et l'adolescence disparues, transformant ce qui aurait pu être une description de l'évolution de Liverpool en une chanson universelle sur la mort et les effets du temps. On découvrait un dur, qui, à une époque, riait des paralytiques, affichait un profond mépris pour les classes moyennes dont il était issu, et était cependant sentimental. Toute sa vie, il a gardé une boîte remplie de souvenirs de sa jeunesse dans son appartement, et alla jusqu'à écrire à sa tante Mimi pour lui demander la cravate de son uniforme de Quarry Bank (son école secondaire).

John confia un jour à Pete Shotton que les vers concernant ses amis, « dont certains sont morts et d'autres vivants », avaient été écrits pour Shotton et l'ancien Beatle Stu Sutcliffe, mort d'une tumeur au cerveau en avril 1962.

L'origine de la mélodie reste controversée. John a déclaré que Paul l'avait aidé pour une partie sur laquelle il était bloqué ; Paul, lui, reste certain de l'avoir entièrement composée. « Je me souviens que le texte était écrit sous la forme d'un long poème ; je me suis mis à réfléchir, et j'ai commencé à travailler sur le Mellotron, raconte-t-il. La musique, si mes souvenirs sont exacts, avait été inspirée par les Miracles. »

Le solo de piano est joué par George Martin, qui enregistra sa partie, puis repassa la bande à double vitesse pour créer un effet baroque. Lorsque John écouta la version définitive de *In My Life*, il dit qu'il s'agissait de « sa première grande chanson ».

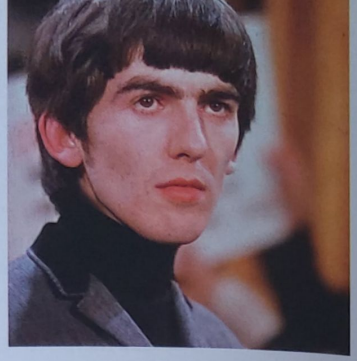
WAIT

WAIT
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'16"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

Les Beatles ne semblent jamais avoir eu une grande affection pour *Wait*. Elle fut d'abord enregistrée pour *Help !* en juin 1965, et rejetée. Elle ne fut reprise qu'à la fin des séances d'enregistrement de *Rubber Soul*, et uniquement parce qu'il manquait une chanson sur l'album.

Composée par Paul et John, *Wait* est une chanson passe-partout, au sujet d'un couple d'abord séparé, puis qui se reforme dans le plus grand bonheur.

Wait fut composée à Nassau, pendant le tournage de *Help !*. Les Beatles ne l'aimaient pas, mais elle servit de bouche-trou dans *Rubber Soul*.



IF I NEEDED SOMEONE

If I Needed Someone fut composée par George pour Pattie Boyd. C'est un exercice musical sur un accord en *ré* à la guitare. « Cet accord et ses variations se retrouvent dans de nombreuses chansons, et j'ai toujours été surpris de voir que les gens continuaient de trouver de nouvelles permutations à ces mêmes notes. »

Lorsque Derek Taylor, l'attaché de presse des Beatles, alla s'installer à Los Angeles et se mit à représenter les Byrds, George lui demanda de leur dire que la musique de *If I Needed Someone* avait été inspirée par deux de leurs chansons, *The Bells Of Rhymney* et *She Don't Care About Time*.

George en personne déclara que *If I Needed Someone* s'inspirait de deux morceaux des Byrds, un groupe de la côte ouest.

IF I NEEDED SOMEONE

Auteur :	Harrison
Durée :	2'23"
Sortie UK :	album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US :	album *Yesterday And Today*, 20 juin 1966

RUN FOR YOUR LIFE

John développa *Run For Your Life* à partir du vers *« I'd rather see you dead little girl than to see you with another man »* (Je préférerais te voir morte, ma belle, plutôt qu'avec un autre homme), qui vient de la fin d'un 45 tours de Presley de 1955, *Baby Let's Play House*. John y fit un jour allusion en parlant d'un vieux blues que Presley avait joué une fois, alors que la chanson ne datait que de 1954 et avait été composée par Arthur Gunter, fils d'un prêcheur de Nashville et âgé de vingt-huit ans.

Gunter s'était inspiré de *I Want To Play House With You*, un succès country d'Eddy Arnold datant de 1951. Il enregistra sa chanson sur le label Excello fin 1954. Ce ne fut pas un grand succès, mais Elvis la remarqua et l'enregistra le 5 février 1955. Lorsque *Baby Let's Play House* atteignit, en juillet 1955, la dixième place des charts country du Billboard, ce fut la première entrée d'Elvis dans les charts nationaux américains. *Baby Let's Play House* parlait d'amour fou, et le vers que John remarqua était une indication de la puissance de sa passion, et non pas une menace.

En revanche, sous la plume de John, ce vers fut pris sous sa forme littérale. Le chanteur prévient sa petite amie que, s'il la voit avec quelqu'un d'autre, elle fera bien de filer, parce qu'il la tuera.

Ce n'est qu'un fantasme, dans lequel la véritable personnalité de Lennon transparaît. Il explique son comportement en disant qu'il a un côté vicieux et qu'il est jaloux, des thèmes que l'on retrouvera plus tard dans des chansons comme *Crippled Inside* ou *Jealous Guy*.

Run For Your Life fut la première chanson de *Rubber Soul* à être enregistrée.

Par ailleurs, John la cita souvent en tant que « pire chanson qu'il ait jamais composée » : elle avait été écrite dans l'urgence, et il s'agissait d'une autre « chanson jetable ».

RUN FOR YOUR LIFE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'18"
Sortie UK : album *Rubber Soul*, 3 décembre 1965
Sortie US : album *Rubber Soul*, 6 décembre 1965

REVOLVER

Revolver, avec son évolution significative du son des Beatles, symbolise la fin d'une époque. Après cet album, toute leur musique sera ciselée en studio, sans qu'ils ne se soucient désormais de la possibilité de la reproduire sur scène. Sous l'influence du mouvement hippy américain et des milieux artistiques d'avant-garde anglais, ils se mirent à écrire pour un nouveau public. Le contact avec la scène underground et l'effet des drogues psychédéliques transformèrent leur perception d'eux-mêmes et de leur musique.

Dans une interview accordée en mars 1966 au magazine anglais *Rave*, Paul parle avec enthousiasme du goût de George pour la musique indienne et de sa propre découverte du théâtre, de la peinture, du cinéma et de la musique électronique. « Nous nous sommes tous découvert un intérêt pour des choses auxquelles nous n'aurions jamais pensé auparavant, déclara-t-il. J'ai des milliers, des millions de nouvelles idées grâce à cela. »

Revolver débordait d'idées neuves. La diversité est devenue la matière première du rock and roll, mais, à l'époque, ce disque défiait les conventions de la musique pop. *Revolver* permit non seulement d'introduire des styles nouveaux allant des comptines à des mélanges psychédéliques de bandes en boucle, mais présentait également une incroyable diversité de sujets de chansons : les impôts, le bouddhisme tibétain, les médecins en infraction avec la loi, les vieilles filles solitaires, le sommeil, les sous-marins et le soleil.

Pourtant, malgré son aspect expérimental, *Revolver* restait un album accessible. *Eleanor Rigby*, *For No One* et *Here, There And Everywhere* étaient trois des plus belles chansons jamais composées par Paul, et furent aussi parmi les plus populaires ; *Taxman* et *I Want*

L'intérêt que George s'était découvert pour la musique indienne exerça une influence majeure sur le son novateur de *Revolver*.

To Tell You étaient de superbes compositions de George, et les séquences oniriques de John, *I'm Only Sleeping* et She *Said She Said*, étaient tout à fait représentatives de l'état d'esprit de l'époque.

L'album sortit durant leur dernière tournée, mais aucun de ses quatorze morceaux ne fut jamais joué sur scène. Ils étaient entrés dans une nouvelle phase, n'ayant plus aucun lien avec la scène, et étaient heureux de se concentrer sur leurs enregistrements plutôt que d'être obligés de composer à la va-vite entre deux concerts, entre deux avions, ou entre deux apparitions au cinéma et à la télévision.

Revolver sortit en août 1966 et se classa en tête des charts des deux côtés de l'Atlantique, comme à l'accoutumée.

PAPERBACK WRITER

Paperback Writer fut le premier 45 tours des Beatles à ne pas être une chanson d'amour (*Nowhere Man* avait été le premier morceau dans cette veine). Ce titre raconte l'histoire d'un écrivain qui supplie un éditeur de publier les mille feuillets de son livre. Composée par Paul sous forme de lettre, cette chanson surprit le public par son sujet.

Le disc-jockey anglais Jimmy Savile, qui travaillait alors pour Radio Luxembourg, ainsi que pour l'émission télévisée de la BBC «Top Of The Pops», affirme qu'il se trouvait dans les coulisses après un concert lorsque Paul eut l'idée de cette chanson. John était à l'origine de quatre des cinq 45 précédents, et les Beatles s'étaient entendus pour dire que Paul composerait le suivant. Savile se souvient que John demanda à Paul s'il savait ce qu'il allait faire, parce qu'il ne restait plus que quelques jours avant l'enregistrement. «Paul répondit que l'une de ses tantes venait de lui demander s'il pouvait écrire un 45 tours qui ne serait pas une chanson d'amour, se souvient Jimmy Savile. Cette idée lui trottait visiblement dans la tête. Il fit le tour de la pièce, et remarqua que Ringo était en train de lire. Il l'observa un instant, et annonça qu'il allait écrire une chanson parlant d'un livre.»

Paul avait déjà dit qu'il aimait les mots *paperback writer* (écrivain de livres de poche), et décida de construire sa chanson autour de cette expression. L'approche épistolaire de ce morceau lui vint en voiture, alors qu'il roulait vers Weybridge pour une journée de travail avec John. «Dès que je suis arrivé, je lui ai dit que je l'écrirais sous la forme d'une lettre», raconta-t-il.

Les livres de poche avaient révolutionné le monde de l'édition dans l'après-guerre, permettant à un public qui trouvait les livres traditionnels trop chers d'avoir accès à la littérature. Le poète Royston Ellis, qui fut le premier auteur publié que les Beatles aient rencontré (ils fournirent un accompagnement musical à une lecture publique de ses poèmes en 1960), reste convaincu du fait que l'expression *paperback writer* a marqué Paul suite aux discussions qu'ils eurent sur le sujet. «J'écrivais alors de la poésie, mais lorsque l'on me demandait ce que je voulais faire, je répondais toujours "écrire des livres de poche", parce que je savais que c'était le seul moyen de toucher le grand public, raconte Royston Ellis, qui écrivit plus tard des récits de voyages et des romans sur les plantations. Mon ambition était de vendre suffisamment de livres pour pouvoir en vivre. C'était l'équivalent en littérature de leur envie de réussir un 45 tours qui se vendrait à un million d'exemplaires.»

Les harmonies vocales de *Paperback Writer* doivent beaucoup à *Pet Sounds*, des Beach Boys.

Tout comme dans de nombreuses autres chansons des Beatles, les textes donnent la priorité au son des mots plutôt qu'au sens de l'histoire. Pris littéralement, il s'agit d'un auteur de livres de poche qui vient de terminer un roman inspiré par un autre roman traitant lui-même d'un auteur de livres de poche. L'homme de la chanson, «du nom de Lear», est probablement Edward Lear, le peintre victorien qui, bien qu'il n'ait jamais écrit un livre, a composé des poèmes absurdes et des chansons que John adorait. Le *Daily Mail* est cité parce que c'était le quotidien habituel de John, et que le journal du jour traînait souvent dans sa maison de Weybridge alors qu'ils composaient. Des faits-divers tirés des pages du *Daily Mail* serviraient plus tard de base à deux chansons de *Sgt Pepper*.

La principale innovation musicale de *Paperback Writer* est le renforcement du son de la basse. Paul jouait maintenant avec une Rickenbacker qui, grâce à de nouvelles techniques développées par l'ingénieur du son Ken Townsend, devint l'instrument le plus «proéminent» du morceau, s'approchant ainsi du son d'Otis Redding et de Wilson Pickett.

Paperback Writer prit la première place des charts dans de nombreux pays.

PAPERBACK WRITER
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'18"
Sortie UK 45 tours : 10 juin 1966
Hit-parade UK : n° 1
Sortie US 45 tours : 30 mai 1966
Hit-parade US : n° 1

RAIN

Sur le premier album, John avait, dans *There's A Place*, émis l'idée que ce qui importait réellement était l'état d'esprit dans lequel se trouvait une personne, et non le monde qui l'entourait. Il reprit ce concept pour *Rain*, en y intégrant l'influence qu'avaient eue sur lui les drogues psychédéliques. En un sens, il s'agit d'une chanson simple, au sujet des gens « qui se plaignent parce qu'il ne fait pas beau », comme le disent les paroles. Mais cette chanson contient également un message exprimant la nécessité de développer un état d'esprit permettant de transcender les événements bons et mauvais. John pense que l'on doit s'élever au-dessus des circonstances de la vie, de la même manière que l'on peut être indifférent au temps qu'il fait.

Rain était la première chanson des Beatles à faire allusion à de nouveaux états transcendentaux de conscience, non seulement dans ses paroles, mais aussi dans sa musique. La voix mélancolique et traînante, les instruments ralentis et la bande inversée à la fin annonçaient bien des choses à venir.

Les bandes inversées devinrent un objet de polémique aux États-Unis dans les années soixante-dix et quatre-vingt, quand certains artistes furent accusés d'y dissimuler des messages subliminaux.

George Martin expliqua qu'il avait trouvé l'idée des bandes inversées en travaillant seul au studio après le départ des Beatles, et leur avait fait écouter le résultat dès le lendemain. John, qui composa *Rain* à Kenwood, a de son côté toujours prétendu qu'il avait découvert ce procédé en essayant de passer une bande de la maquette de cette chanson sur son magnétophone, alors qu'il avait fumé une bonne quantité de marijuana. Il se trouvait dans un tel état qu'il tordit la bande ; lorsqu'il entendit ce qui lui semblait être un chant arabe dans son casque, il décida qu'il venait de découvrir un son qui reflétait tout à fait ses dispositions du moment.

Rain sortit en face B de *Paperback Writer*.

RAIN

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'02"
Sortie UK 45 tours :	10 juin 1966, face B de *Paperback Writer*
Sortie US 45 tours :	30 mai 1966, face B de *Paperback Writer*

Dans *Rain*, les Beatles utilisèrent pour la première fois des bandes passées à l'envers et autres effets sonores.

TAXMAN

Taxman fut composée par George Harrison lorsqu'il s'aperçut que ses revenus étaient imposés au taux maximal, soit 19 shillings et 3 pence par livre sterling (96%).

Jusqu'en 1966, le rythme de leurs tournées avait été si trépidant qu'ils n'avaient pas eu le temps d'examiner leur comptabilité. Lorsqu'ils se livrèrent enfin à cet exercice, ils découvrirent qu'ils n'avaient pas autant d'argent qu'ils l'avaient imaginé. « Presque tout partait en impôts, expliqua George. C'était, et c'est toujours, assez typique. Pourquoi est-ce comme ça ? Est-ce qu'on est puni pour quelque chose qu'on aurait oublié de faire ? »

John expliqua plus tard qu'il lui avait donné un coup de main pour l'écriture de *Taxman*, et qu'il avait été franchement contrarié de voir que George ne l'avait pas cité dans le récit qu'il fit de la création de cette chanson dans son autobiographie, *I Me Mine*. D'après John, George lui a téléphoné alors qu'il était en train d'écrire *Taxman*. « J'ai changé quelques mots ici et là, parce que c'était ce qu'il me demandait, dit-il. Je ne voulais pas le faire, mais comme je l'adore, je n'ai pas fait de commentaire et j'ai dit O.K.!... »

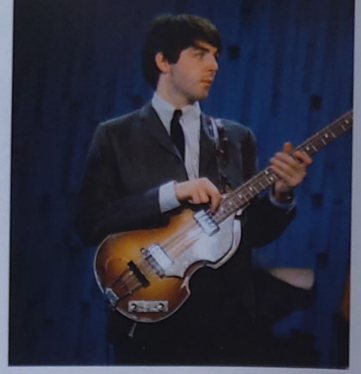
Quoi qu'il en soit, la version finale est nettement meilleure que le premier jet, dans lequel les rimes sont moins riches (*« get some bread »* rime avec *« before you're dead »*), et où tout humour est absent. Il n'était pas non plus prévu de citer les noms du Premier ministre britannique Harold Wilson et du leader de l'opposition, Edward Heath. Cela ne fut ajouté que plus tard, lors de l'enregistrement, et valut à ces deux hommes la distinction d'avoir été les deux premières personnes vivantes à être citées dans une chanson des Beatles. Les Beatles n'avaient jamais rencontré Edward Heath, mais avaient vu Harold Wilson (lui aussi né dans le nord de l'Angleterre) en plusieurs occasions ; leur nomination à la distinction de membre de l'ordre de l'Empire britannique fut approuvée par le gouvernement de Harold Wilson, qui, en 1964, avait mené le Parti travailliste au pouvoir.

Les Beatles, quatre garçons issus du milieu ouvrier, correspondaient bien à la vision qu'avait Wilson d'une société égalitaire.

Lorsque l'écrivain et religieux trappiste Thomas Merton entendit *Taxman*, il écrivit dans son journal (10 juin 1967) : « *Taxman* des Beatles me trotte dans la tête. Ils sont très bons, spirituels, originaux : le rythme, les voix, tout est parfait. Ils prennent plaisir à être les Beatles, on en oublie qu'ils sont multimillionnaires. »

TAXMAN
Auteur : Harrison
Durée : 2'39"
Sortie UK : album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US : album *Revolver*, 8 août 1966

George écrivit *Taxman* après avoir découvert qu'il allait payer de « super impôts », puisque ses revenus étaient imposables à 96%.



ELEANOR RIGBY

Tout comme pour nombre de ses chansons, Paul trouva la mélodie et les premiers vers de *Eleanor Rigby* alors qu'il était assis au piano. Initialement, la personne qui nettoyait l'église dans la chanson s'appelait miss Daisy Hawkins, et non Eleanor Rigby. Paul avait également fait de Daisy une jeune fille, mais il réalisa très vite qu'il était plus que probable qu'une personne qui nettoie les églises après les mariages fût plus âgée.

Lorsqu'il eut vieilli son personnage, il imagina que, si elle avait manqué le mariage dont elle effaçait les traces, alors elle pouvait aussi avoir manqué le sien. Il s'agissait peut-être d'une vieille fille, dont la solitude était rendue plus cruelle encore par le fait de devoir éliminer les débris qu'avaient laissés des célébrations familiales. « Puis je n'ai rien trouvé de plus, alors je me suis arrêté », ajoute-t-il.

Paul revint à cette chanson de temps en temps, mais le nom de miss Daisy Hawkins le gênait. Il ne le trouvait pas assez réaliste. Le chanteur folk Donovan se souvient que Paul lui a un jour chanté une version de cette chanson dans laquelle la protagoniste s'appelait Ola Na Tungee. « Il n'avait pas encore trouvé les mots qu'il cherchait », ajoute Donovan.

Paul a toujours pensé qu'il avait choisi le prénom Eleanor parce qu'il avait travaillé avec l'actrice Eleanor Bron sur le tournage de *Help !*. Le compositeur Lionel Bart, en revanche, est certain que Paul en a eu l'idée en voyant une pierre tombale dans un cimetière proche du parc de Wimbledon, où ils étaient allés se promener. « Le nom sur la tombe était Eleanor Bygraves. explique Lionel Bart, et Paul a dit que c'était le nom qu'il lui fallait. Lorsque l'on est retourné dans mon bureau, il s'est mis à la jouer sur mon piano. »

Eleanor Rigby s'appela d'abord Daisy Hawkins, puis Eleanor Bygraves et même Ola Na Tungee, avant que Paul finisse par se décider.

ELEANOR RIGBY

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'07"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

Paul trouva le nom Rigby en janvier 1966, alors qu'il se trouvait à Bristol pour voir Jane Asher, qui tenait le rôle de Barbara Cahoun dans la pièce de John Dighton, *The Happiest Days Of Your Life*. Le Théâtre Royal, où était établie sa compagnie théâtrale, la Bristol Old Vic, était sis au 35 King Street. Paul, qui attendait Jane, vit l'immeuble de la société Rigby & Evens Ltd, Wine & Spirits Shippers, qui se trouvait sur le trottoir opposé, au numéro 22. Il avait enfin un nom de famille pour Eleanor.

La chanson fut achevée à Kenwood, quand John, George, Ringo et Pete Shotton s'entassèrent dans la salle de musique, où Paul joua ce qu'il avait composé. Tous y apportèrent leur contribution, faisant diverses propositions pour compléter les paroles. Quelqu'un suggéra d'ajouter un personnage, un homme qui fouillait les poubelles, et dont Eleanor pourrait tomber amoureuse, mais l'idée fut jugée trop compliquée. La version de Paul incluait déjà un second personnage, le père McCartney, et Ringo suggéra qu'on pourrait le voir en train de repriser ses chaussettes le soir, ce qui plut à Paul. George ajouta un vers sur les gens seuls. Pete Shotton proposa que soit changé le nom du prêtre, pour éviter l'association d'idées avec le père de Paul. Un coup d'œil dans le Bottin suffit à leur fournir un nom de remplacement, le père McKenzie.

Paul n'arrivait toujours pas à trouver une fin, et c'est Pete Shotton qui suggéra de réunir les deux personnages solitaires, le père McKenzie se tenant devant la tombe d'Eleanor Rigby. Ce soir-là, John repoussa cette idée, la jugeant hors de propos, mais Paul, qui n'avait rien dit à l'époque, se servit de cette scène lorsqu'il termina la chanson, et reconnut plus tard le rôle de Pete Shotton.

Fait extraordinaire, la tombe d'une Eleanor Rigby fut découverte dans les années quatre-vingt dans le cimetière de l'église paroissiale de St. Peter à Woolton, à quelques mètres de l'endroit où Paul et

John s'étaient rencontrés pour la première fois, le 6 juillet 1957. Il est évident que Paul n'a pas choisi le titre de cette chanson à cause de cette tombe, mais serait-il possible qu'il l'ait vue dans sa jeunesse, et que le nom soit resté enfoui dans les profondeurs de son inconscient jusqu'à être ramené à la lumière lors de l'écriture de cette chanson ? À l'époque, il déclara simplement : « Je cherchais un nom qui paraisse naturel. Eleanor Rigby semblait naturel. »

Eleanor Rigby s'inscrivit en tête des charts en Angleterre, mais n'atteignit que la onzième place aux États-Unis.

Malgré les succès inouïs des Beatles en 1966, John admettait qu'il devenait de plus en plus paresseux.

I'M ONLY SLEEPING

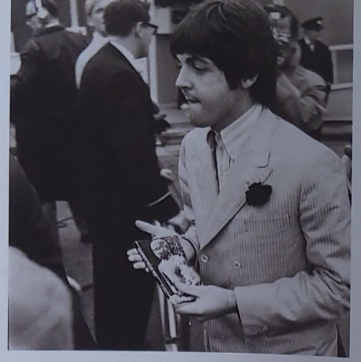
La première version des paroles de John pour *I'm Only Sleeping* furent griffonnées sur le dos d'une lettre de rappel des Postes et Télécommunications britanniques datée du 25 mars 1966, lui réclamant le paiement d'une facture de radiotéléphone d'un montant de 12 livres et 3 shillings. Il est évident, à la lecture de cette version, que John parlait des joies du fait de rester au lit, et non pas des rêves induits par diverses substances hallucinogènes qu'évoque l'enregistrement final, avec ses effets de guitare à l'envers.

John adorait son lit. Quand il ne dormait pas, il s'y allongeait, ou s'y asseyait en s'adossant sur une confortable pile d'oreillers pour écrire ou regarder la télévision. *I'm Only Sleeping* célèbre le lit et sa valeur en tant qu'endroit privilégié pour la contemplation. Elle préfigure également la chanson *Watching The Wheels*, sur l'album *Double Fantasy*. Mais *I'm Only Sleeping* rappelle aussi que John perdait son ascendant sur les Beatles, passant la plus grande partie de son temps au lit ou à traînasser à Kenwood. C'était Paul, maintenant, qui poussait à la roue et s'assurait que tout le monde serait en studio pour les séances d'enregistrement.

C'est également en mars 1966 que fut publiée dans l'*Evening Standard* la célèbre interview, accordée à Maureen Cleave, dans laquelle John déclara : « Nous sommes plus célèbres que Jésus, maintenant ; je ne sais pas qui de la chrétienté ou du rock and roll disparaîtra le premier. » Maureen Cleave nota également, toujours dans la même interview : « Il peut dormir presque indéfiniment ; c'est probablement l'homme le plus paresseux d'Angleterre. »

« Physiquement paresseux, répondit-il. Je n'ai pas réellement besoin d'écrire ou de lire ou de parler ou de regarder quoi que ce soit, et le sexe est la seule activité physique qui m'intéresse encore. »

I'M ONLY SLEEPING
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'01"
Sortie UK : album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US : album *Yesterday And Today*, 20 juin 1966



LOVE YOU TO

George avait joué du sitar sur *Norwegian Wood*, mais l'instrument avait été ajouté au dernier moment. *Love You To* est le premier morceau que George a spécifiquement composé pour cet instrument, qu'il étudiait maintenant sérieusement. George fit également appel pour cet enregistrement à un joueur de tabla, Anil Bhagwat.

Dans sa biographie, George dit que, d'après ses souvenirs, il a d'abord enregistré le sitar et le tabla, puis a enregistré les voix et la guitare plus tard. Mais Mark Lewisohn, l'auteur de *The Complete Beatles Recording Sessions*, a pu avoir accès aux bandes originales, et a découvert que le sitar n'apparaissait pas avant la troisième prise, et le tabla avant la sixième.

Le titre de travail de cette chanson était *Granny Smith*, comme la pomme, parce que George n'avait pas pu trouver mieux. Les mots *Love You To* n'apparaissent pas dans le texte, et forment un titre plutôt étrange ; quelque chose comme « Aime-moi pendant que tu le peux » aurait été plus approprié et aurait parfaitement résumé les paroles de la chanson.

Paul écrivit *Here, There and Everywhere* (voir page suivante) pour Jane Asher en 1966, mais n'en démentit pas moins les rumeurs de mariage.

LOVE YOU TO

Auteur :	Harrison
Durée :	3'01"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

HERE, THERE AND EVERYWHERE

Ses rapports avec Jane Asher étant de nouveau au beau fixe, Paul composa ce qui est généralement considéré comme sa plus belle chanson d'amour. Tant John que Paul déclarèrent que c'était l'une de leurs chansons favorites ; Paul la réenregistra même, bien plus tard, pour son film *Give My Regards To Broad Street*.

Paul composa *Here, There And Everywhere* en juin 1966, assis au bord de la piscine de la maison de John. Il venait de découvrir le nouvel album des Beach Boys, *Pet Sounds*, qui l'avait impressionné par sa complexité musicale et l'inventivité de ses harmonies vocales. Il voulut composer quelque chose qui refléterait la même ambiance.

HERE, THERE AND EVERYWHERE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'25"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

YELLOW SUBMARINE

Une nuit qu'il était étendu sur son lit sans dormir, Paul eut soudain l'idée d'écrire une chanson d'enfant sur des sous-marins de différentes couleurs. C'est ainsi que naquit la chanson *Yellow Submarine* (Sous-marin jaune), l'histoire d'un garçon qui écoute les histoires abracadabrantes d'un vieux marin. Le garçon décide alors de prendre la mer et d'aller voir par lui-même.

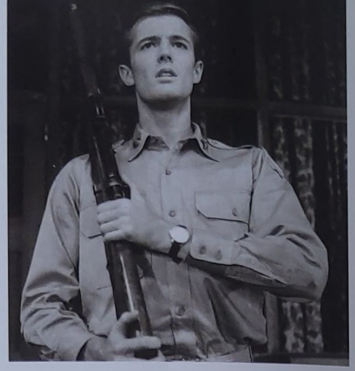
Entre 1962 et 1965, les Beatles avaient suivi les règles tacites de la musique pop : les 45 tours devaient être des chansons d'amour, d'à peu près deux minutes, facilement reproductibles en concert. Maintenant, ils prenaient plaisir à voir combien de règles pouvaient être transgressées sans que leurs chansons perdent l'enthousiasme et la spontanéité qu'attendait le public. *Paperback Writer* était la première à ne pas être une chanson d'amour ; *Eleanor Rigby* et *Rain* entrèrent dans les charts sans jamais avoir été jouées en public ; et *Yellow Submarine* était plus un air entraînant à reprendre en chœur qu'une chanson pop. Paul choisit des mots simples et courts parce qu'il voulait qu'elle soit facile à apprendre et que les enfants la chantent. Alors que la chanson n'était pas encore terminée, il rendit visite à Donovan dans son appartement de Maida Vale. « Nous avions l'habitude de passer à l'improviste l'un chez l'autre, se souvient Donovan. À ce moment-là, j'attendais la sortie de mon album *Sunshine Superman*, et nous avons exécuté nos dernières chansons. Il m'a joué un morceau qui parlait d'un sous-marin jaune, en ajoutant que ce n'était pas terminé et qu'il lui manquait encore quelques vers. Il m'a demandé si je voulais y ajouter quelques mots. Je suis allé chercher quelque chose à grignoter dans la cuisine, et je suis revenu avec *"Sky of blue and sea of green, In our yellow submarine"* (Ciel bleu et mer verte, dans notre sous-marin jaune). Ça ne risquait pas de révolutionner l'histoire de l'art, mais Paul a suffisamment aimé pour l'intégrer au texte définitif. »

Paul eut beau dire et répéter que *Yellow Submarine* était « une simple chanson pour enfants », les critiques y virent des références à la drogue, et au langage imaginaire poétique du célèbre comédien Stanley Unwin.

Yellow Submarine sortit en face B de *Eleanor Rigby* en août 1966, le même mois que *Revolver*. Une rumeur affirmait que le sous-marin jaune était une allusion voilée aux drogues. À New York, les capsules de Nembutal commencèrent à être connues sous le nom de *yellow submarines*. Paul démentit ces allégations et dit que les seuls sous-marins qu'il connaissait étaient des confiseries qu'il avait découvertes en Grèce alors qu'il était en vacances. « Il s'agit vraiment d'une chanson pour enfants », assura Paul.

YELLOW SUBMARINE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'40"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966



SHE SAID SHE SAID

En août 1965, lorsque leur tournée américaine les emmena en Californie, les Beatles louèrent une villa au 2850 Benedict Canyon pour une semaine, et jouèrent à Portland, à San Diego, au Hollywood Bowl et à San Francisco.

Un après-midi, ils y organisèrent une grande fête, à laquelle se joignirent, entre autres, Neil Aspinall, Roger McGuinn et David Crosby des Byrds, l'acteur Peter Fonda, et le correspondant du *Daily Mirror*, Don Short. « Neil Aspinall avait été chargé de m'escorter vers la salle de billard au rez-de-chaussée, se souvient Don Short, parce que j'étais le seul journaliste présent, et qu'ils voulaient détourner mon attention du fait que tous les autres étaient en train de prendre un acide. »

À l'étage, tout le monde (sauf Paul) était effectivement en plein trip. C'était la première fois que John et George prenaient délibérément du LSD, et ils étaient impatients d'en connaître les plaisirs, après les terribles visions de leur première expérience involontaire. Peter Fonda était un habitué et faisait office de guide.

Lors d'une fête organisée par les Beatles à Hollywood, John, en plein trip de LSD, s'en prit à Peter Fonda.

SHE SAID, SHE SAID

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'37"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

« Je me souviens que j'étais assis sur la terrasse avec George, qui me disait qu'il avait l'impression d'être en train de mourir, raconte Peter Fonda. Je lui dis alors qu'il n'avait aucune raison de s'inquiéter, et qu'il fallait juste qu'il se détende, que je savais ce que c'était que d'être mort, parce qu'à l'âge de dix ans je m'étais accidentellement tiré une balle dans le ventre. Mon cœur s'était arrêté de battre trois fois sur la table d'opération parce que j'avais perdu trop de sang. John passait par là et il m'a entendu dire "… je sais ce que c'est que d'être mort". Il m'a regardé et m'a dit : "Tu me donnes l'impression que je ne suis jamais né. Qui t'a mis toutes ces conneries dans la tête ?" »

Roger McGuinn pensait que cette idée avait énervé John parce qu'il se sentait mal dans sa peau. « Nous étions tous sous acide, et John ne le supportait pas, expliqua un jour McGuinn. John a dit : "Sortez ce type d'ici." C'était morbide et bizarre. On venait de regarder *Cat Ballou*, un western avec Jane Fonda, et John ne voulait plus entendre parler des Fonda. Ce qu'il a entendu a servi de détonateur. »

La première maquette de *She Said She Said* est d'ailleurs encore plus agressive que la version finale : *« I said, who put all that crap in your head, You know what it's like to be dead, And it's making me feel like my trousers are torn »* (J'ai dit : qui t'a mis toutes ces conneries dans la tête, que tu sais ce que c'est d'être morte, et ça me fait l'effet d'avoir déchiré mon pantalon), mais John trouva que cela ne le menait nulle part et l'abandonna. Quelques jours plus tard, il la reprit et chercha un couplet. « J'ai écrit la première chose qui m'est passée par la tête, et c'était "*when I was a boy*", sur un tempo différent. Mais c'était réel, parce que ça venait juste d'arriver. »

She Said She Said fut composée en deux temps, mais Peter Fonda n'a aucun doute sur son origine. « Lorsque j'ai entendu *Revolver* pour la première fois, j'ai su tout de suite d'où cette chanson venait, même si John ne l'a jamais admis devant moi et bien que je n'en aie jamais parlé à personne. »

AND YOUR BIRD CAN SING

À première vue, il est difficile de comprendre pourquoi John a qualifié la chanson *And Your Bird Can Sing* d'« horreur » (en 1971) et de « bonne à jeter » (en 1980), même si les paroles semblent tout d'abord impénétrables.

Mais John a toujours été un manipulateur. Il se doutait que même Dylan bluffait parfois dans ses chansons, déguisant d'une poésie obscure ce qui n'était qu'un mauvais morceau, et assura qu'il était capable de faire la même chose. À la sortie de *Revolver*, la réaction à *And Your Bird Can Sing* fut de penser que, avec ses oiseaux verts, ses objets de choix et ses sept merveilles, John voulait dire quelque chose, qu'il voulait décrire une vision d'une dimension que la plupart des gens étaient incapables d'atteindre. Si, en 1964, il était à même de composer une petite chanson d'amour taillée sur mesure pour l'une des cases manquantes d'un album, en 1966 et dans l'urgence, il pouvait tout à fait improviser un petit bijou de psychédélisme gratuit pour les mêmes raisons.

AND YOUR BIRD CAN SING

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'01''
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Yesterday And Today*, 20 juin 1966

Il se trouve que pendant l'enregistrement de *Revolver* Paul fit preuve d'un appétit vorace pour de nouvelles expériences culturelles, or John, en tant qu'ancien étudiant en art, estimait que c'était son territoire. En avril 1966, Paul s'enthousiasmait pour différentes formes musicales – musique indienne, classique, électronique – et déplorait de ne pas avoir assez de temps pour écouter tout ce qu'il voulait : « Il faut tout écouter pour pouvoir se forger un avis. » Est-ce ce qui aurait poussé John à écrire : « *Tell me that you've heard every sound there is ?* » Il est peu probable que Paul y ait vu une quelconque allusion.

Il est possible que John ait écrit *And Your Bird Can Sing* dans l'intention d'exercer son ironie aux dépens de Paul, qu'il avait parfois tendance à déprécier, par jalousie et manque d'assurance.

Lors d'un enregistrement, Paul se mit en colère quand John, délibérément, déforma ses propres paroles et chanta « *When your bike is broken* » au lieu de « *When your bird is broken* » puis se mit à siffloter au lieu de chanter !

Paul et John travaillèrent ensemble sur *For No One*, que Paul avait composée pendant les vacances, avant d'entrer en studio pour enregistrer *Revolver*.

FOR NO ONE

Avec sa mélodie qui vous trotte dans la tête dès la première écoute et sa section de cuivres, ce fut l'une des plus belles chansons de Paul. Lui et Jane Asher avaient loué un chalet en Suisse, dans la station de sports d'hiver de Klosters, pour y passer de courtes vacances en mars 1966, et c'est là qu'il composa *For No One*. À leur retour en Angleterre, il reprit l'enregistrement de *Revolver*, et elle débuta les répétitions du rôle de la jeune Ellen Terry dans *Sixty Thousand Nights* au Theatre Royal de Bristol.

À travers une série de souvenirs retraçant une histoire d'amour, *For No One* décrit la fin d'une liaison. Paul déclara que cette chanson correspondait à son expérience de ce qu'était la vie commune lorsque l'on venait à peine de quitter le domicile familial.

FOR NO ONE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'01''
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

DOCTOR ROBERT

Durant l'une de leurs visites aux États-Unis, les Beatles entendirent parler d'un médecin new-yorkais à la mode, qui faisait de mystérieuses injections de « vitamines ». « Les gens nous disaient : "On peut tout se procurer avec lui"; il vous donnera toutes les pilules que vous voulez, raconta Paul. C'était un sacré business. La chanson était une blague sur ce type qui pouvait soigner tout le monde et guérir de tout avec toutes ces pilules et ces tranquillisants. Il faisait surtout planer tout New York. »

Le Dr Robert était très probablement le Dr Robert Freymann, un médecin de soixante ans né en Allemagne, et dont le cabinet se trouvait sur la 78e Rue Est. Le Dr Charles Robert, qui fut un temps cité dans certains ouvrages consacrés aux Beatles, n'existe pas : il s'agissait en fait du pseudonyme qu'avait attribué Jean Stein, biographe de l'actrice warholienne Edie Sedgwick, à un autre *speed doctor* (c'est-à-dire un médecin de complaisance qui prescrivait des amphétamines) pour protéger son identité. Le Dr Freymann, qui était surnommé Dr Robert ou Grand-Père blanc (en raison de sa crinière blanche), avait des relations privilégiées avec le milieu artistique new-yorkais.

Il avait aidé, entre autres, Theolonius Monk et Charlie Parker (dont il avait signé l'acte de décès en 1955), et était réputé dispenser les amphétamines avec largesse. « J'ai une clientèle remarquable, qui provient de toutes les sphères de la société, se vanta-t-il un jour. Je pourrais probablement vous citer de mémoire cent noms célèbres qui viennent régulièrement ici. » John, qui composa *Doctor Robert*, était l'une de ces célébrités.

Les amphétamines étaient à l'origine des antidépresseurs, mais devinrent rapidement une drogue à la mode chez les New-Yorkais

Août 1966. Entassés dans une petite voiture avec tous leurs bagages, les Beatles gagnent sous la pluie un aéroport londonien, d'où ils partiront pour une tournée américaine. La dernière.

DOCTOR ROBERT

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'15"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Yesterday And Today*, 20 juin 1966

branchés. L'un des anciens patients du Dr Robert Freymann déclara lors d'une interview au *New York Times* en 1973 : « Quand vous vouliez vraiment passer une bonne soirée, alors vous vous arrêtiez d'abord chez Max [le Dr Max Jacobson], puis chez Freymann, et enfin chez Bishop [le Dr John Bishop]. C'était comme de faire la tournée des bars. » Le Dr Robert Freymann fut suspendu pour six mois en 1968, puis perdit sa licence en 1975 et fut renvoyé de la New York State Medical Society pour faute professionnelle.

GOT TO GET YOU INTO MY LIFE

Got To Get You Into My Life fut composée par Paul, qui eut l'idée d'utiliser des cuivres pour se rapprocher du son Motown.

De l'avis de John, les paroles *« another kind of mind »* (un autre état d'esprit) étaient une allusion de Paul à sa récente découverte du LSD. Paul était peut-être le dernier des Beatles à en avoir fait l'expérience, mais il fut le premier à l'admettre en public. Cette révélation, faite à un journaliste du magazine *Life*, fut reprise par les grands titres de la presse et des journaux télévisés du monde entier. Il révéla plus tard qu'il avait déjà à l'époque pris quatre fois de l'acide.

Le 19 juin 1967, un journaliste de la télévision britannique lui demanda s'il n'aurait pas été préférable de ne pas divulguer cette information. « Une question m'a été posée par un journaliste, et j'avais le choix entre mentir et dire la vérité, répondit-il. J'ai décidé de dire la vérité, mais je lui ai demandé de garder ça pour lui. Il a décidé d'en faire état malgré tout, et c'est donc lui qui en porte la responsabilité. Pas moi. »

GOT TO GET YOU INTO MY LIFE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'30"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

I WANT TO TELL YOU

I Want To Tell You est une chanson de George portant sur la frustration de ne pouvoir exprimer ce que l'on a en soi. « Elle parle de l'avalanche d'idées qu'il est si difficile de mettre sur papier, de dire ou d'exprimer », commenta-t-il plus tard, ajoutant que, s'il pouvait réécrire la chanson, il changerait certaines paroles, pour éclairer son propos et dire que c'est bien sa raison qui est responsable de cette confusion : « La raison est cette chose qui passe son temps à nous dire fais ceci, fais cela. Ce dont nous avons besoin, c'est de perdre la raison. »

Chose tout à fait appropriée pour une chanson parlant du fait de ne pas savoir quoi dire, le titre de travail de *I Want To Tell You* fut d'abord *Laxton's Superb*, du nom d'une variété de pomme anglaise, ce titre ayant été proposé par l'ingénieur du son Geoff Emerick. Elle devint ensuite *I Don't Know* (Je ne sais pas), parce que c'était la réponse de George à George Martin qui lui avait demandé quel titre il comptait donner à ce morceau.

I WANT TO TELL YOU
Auteur : Harrison
Durée : 2'29''
Sortie UK : album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US : album *Revolver*, 8 août 1966

Les Beatles lors d'une conférence de presse au Warwick Hotel de New York, au début de leur dernière tournée américaine, en 1966.

TOMORROW NEVER KNOWS

Parce que *Tomorrow Never Knows* est la dernière sélection de l'album et l'indication la plus évidente de la musique à venir, il pouvait paraître logique de supposer qu'il s'agissait du dernier morceau enregistré pour *Revolver*; pourtant, ce fut au contraire le premier ! Les Beatles n'avaient encore jamais rien signé d'aussi étrange et expérimental : John désirait tout simplement donner un aperçu en mots et en musique de son expérience du LSD.

Le texte, adapté et enrichi, a été emprunté au livre de Timothy Leary *The Psychedelic Experience*, publié en 1964, lui-même étant une réinterprétation poétique du *Livre des morts* tibétain. Le livre de Leary avait été envoyé à John par Barry Miles, le responsable d'Indica Books sur Southampton Row. Barry Miles fut l'un des personnages influents de la scène underground londonienne des années soixante, et avait été chargé par les Beatles de leur envoyer régulièrement une sélection de livres, de magazines et de journaux pour qu'ils se tiennent au courant de l'actualité.

Timothy Leary, que l'on surnommait « le pape du LSD », avait passé sept mois dans l'Himalaya à étudier le bouddhisme tibétain sous l'enseignement du lama Govinda. The *Psychedelic Experience* était le résultat direct de cet apprentissage. « Je posais des questions au lama Govinda, expliqua Leary, puis je tentais de traduire ses réponses en quelque chose d'utile à mes contemporains. Le *Livre des morts* est en réalité le livre des mourants, et concerne la mort de l'ego plutôt que celle du corps. Il s'agit d'un classique, c'est la bible du bouddhisme tibétain. Le concept du bouddhisme est le vide et la façon de l'atteindre ; c'est ce que John a saisi dans cette chanson. »

TOMORROW NEVER KNOWS

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'57"
Sortie UK :	album *Revolver*, 5 août 1966
Sortie US :	album *Revolver*, 8 août 1966

Le titre de travail de cette chanson était d'ailleurs *The Void* (Le vide), d'après une citation de Leary *«Beyond the restless flowing electricity of life is the ultimate reality : the void»* (Derrière le mouvement incessant de l'électricité de la vie se trouve la vérité ultime : le vide). Le titre final est une autre des expressions de Ringo, reprise par John pour que la première impression ne soit pas celle d'un voyage blême dans le néant. La musique s'articule autour de seize bandes en boucle enregistrées par les quatre musiciens, et que l'on fait à volonté apparaître ou disparaître. L'idée fut trouvée par Paul, qui faisait des expériences sur son magnétophone. «Il avait un petit Grundig, explique George Martin, et il s'est aperçu que s'il enlevait la tête d'effacement et qu'il réenregistrait sur la bande en boucle, il pouvait saturer la bande avec un seul bruit. Il le laissait tourner et s'ajouter à lui-même jusqu'à ce que la bande ne puisse plus rien absorber. Il obtint un effet intéressant, alors il nous l'amena et nous la fit écouter.»

Pour la partie vocale, John voulait chanter comme un chœur de moines tibétains sur le sommet d'une montagne. «Il voulait qu'on entende les mots sans l'entendre lui», raconte George Martin. L'effet final, qui donne l'impression que John chante depuis le bout d'un long tunnel, a été obtenu en faisant passer le signal de son micro à travers les circuits d'une enceinte Leslie.

Les Beatles se reposent au bord de la piscine de leur hôtel, pendant leur tournée américaine de 1966.

CHRONOLOGIE

1940

7 juil. Naissance à Liverpool de Richard Starkey, qui deviendra Ringo Starr.

9 oct. Naissance à Liverpool de John Winston Lennon.

1942

18 juin Naissance à Liverpool de James Paul McCartney.

1943

25 fév. Naissance à Liverpool de George Harrison.

1956

31 oct. La mère de Paul, Mary Patricia McCartney, décède d'un cancer du sein.

1957

mars John Lennon forme son groupe de *skiffle*, les Quarry Men, avec un ami d'école, Pete Shotton.

6 juil. Les Quarry Men jouent durant la kermesse de St. Peter, l'église paroissiale de Woolton, après quoi Ivan Vaughan présente Paul McCartney à John Lennon.

18 oct. Après plusieurs semaines de répétition, Paul McCartney fait ses débuts avec les Quarry Men.

1958

6 fév. George Harrison fait connaissance de John et de Paul. Il sera peu après invité à se joindre aux Quarry Men.

15 juil. La mère de John, Julia Stanley Lennon, meurt écrasée par une voiture.

1959

29 août Les Quarry Men jouent lors de l'ouverture du Casbah Club, qui est dirigé par Mona Best, la mère de Pete Best.

1960

Janv. Stuart Sutcliffe, qui est inscrit aux beaux-arts avec John, devient le bassiste du groupe, dont le nom continue de changer : les Beatals, les Silver Beetles, les Silver Beats.

Mai Le poète londonien Royston Ellis fait appel au groupe pour un accompagnement musical pour l'une de ses lectures à Liverpool. Il passe la nuit chez John et Stuart à Gambier Terrace, et leur explique les joies de l'inhalation de Benzédrine.

10 mai Les Silver Beetles passent une audition devant le plus célèbre manager de rock d'Angleterre, Larry Parnes, qui cherche un groupe pour accompagner l'idole du moment, Billy Fury. Leur candidature ne sera pas retenue, mais Parnes leur offrira malgré tout une tournée en Écosse derrière Johnny Gentle.

20 mai Début de la tournée avec Johnny Gentle, qui durera le temps de sept concerts.

9 juil. Le *Record Mirror* révèle que Royston Ellis projette de faire venir à Londres un groupe de Liverpool, les Beetles.

12 août Le batteur Pete Best passe une audition devant le groupe, qu'il rejoindra cinq jours plus tard.

17 août Le groupe part pour sa première saison à Hambourg ; ils joueront pendant quarante-huit nuits à l'Indra Club. Ils ont trouvé leur nom ; les Beatles.

4 oct. L'Indra ayant été fermé, les Beatles passent au Kaiserkeller, pour cinquante-huit nuits.

1961

9 fév. Les Beatles jouent pour la première fois au Cavern Club de Matthew Street, à Liverpool.

1er avril Les Beatles sont de retour à Hambourg pour treize semaines au Top Ten Club.

12 mai Les Beatles enregistrent avec Tony Sheridan.

Août Sortie en Allemagne du 45 tours *My Bonnie*, par Tony Sheridan et les Beat Brothers.

Sept. De passage à Paris, Paul et John adoptent un nouveau style de coiffure qui deviendra plus tard « la coupe Beatles ».

9 nov. Brian Epstein voit pour la première fois les Beatles sur scène au Cavern Club.

1962

1er janv. Quinze morceaux sont enregistrés par les Beatles lors d'une audition chez Decca.

24 janv. Les Beatles signent un contrat de management avec Brian Epstein.

10 avril Décès de Stuart Sutcliffe, d'une hémorragie cérébrale, alors qu'il vivait à Hambourg avec Astrid Kirchherr.

13 avril Début d'une nouvelle saison au Star Club de Hambourg, qui durera sept semaines.

4 juin Les Beatles signent avec EMI Angleterre.

6 juin Début des enregistrements pour EMI aux studios d'Abbey Road, avec le producteur George Martin.

16 août Pete Best est renvoyé.

18 août Ringo Starr rejoint les Beatles. Le premier concert donné par John, Paul, George et Ringo à lieu au Hulme Hall de Birkenhead.

23 août John Lennon épouse Cynthia Powell à la mairie de Mount Pleasant, à Londres.

3 sept. Nouvelles séances d'enregistrement à Abbey Road.

11 sept. Le titre *Love Me Do* est réenregistré avec Andy White à la batterie.

5 oct. Sortie du premier 45 tours des Beatles, *Love Me Do/PS. I Love You*.

1er nov. Retour au Star Club pour quatorze nuits.

26 nov. Enregistrement à Abbey Road de leur nouveau 45 tours, *Please Please Me*.

18 déc. Dernier séjour dans un club de Hambourg : treize nuits au Star Club.

1963

2 fév. Première tournée britannique des Beatles, en première partie d'Helen Shapiro.

11 fév. Enregistrement de l'album *Please Please Me* en moins de dix heures.

9 mars Deuxième tournée britannique, avec à l'affiche les Américains Tommy Roe et Chris Montez.

22 mars Sortie de l'album *Please Please Me*, qui restera sept mois dans les charts.

8 avril Naissance de John Charles Julian Lennon à Liverpool.

18 avril Après un concert au Royal Albert Hall de Londres, Paul McCartney rencontre l'actrice Jane Asher.

Mai Première tournée des Beatles en vedette, avec Gerry and the Pacemakers en première partie.

3 août Dernier concert des Beatles au Cavern Club, où ils jouèrent en tout près de trois cents fois.

13 oct. Le concert donné pour le très populaire show télévisé « Sunday Night At The Palladium » marque le début de phénomène que la presse baptisera Beatlemania.

25 oct. Début d'une mini-tournée en Suède.

1er nov. Premier concert d'une nouvelle tournée nationale, à Cheltenham, Gloucestershire.

4 nov. *Royal command performance* au Theatre Prince of Wales devant la reine mère et la princesse Margaret.

24 déc. Ouverture du « Beatles Christmas Show » au cinéma Astoria de Finsbury Park, à Londres, pour seize nuits.

1964

16 janv. Les Beatles jouent à l'Olympia, où ils resteront dix-huit jours.

7 fév. Les Beatles arrivent à New York, où ils sont accueillis par trois mille fans.

9 fév. Première apparition lors du show télévisé américain « The Ed Sullivan Show », devant 73 millions de spectateurs.

11 fév. Premier concert américain, au Coliseum de Washington.

2 mars Premier jour du tournage du film *A Hard Day's Night (Quatre garçons dans le vent)*.

23 mars Publication du premier livre de John, *In His Own Write*.

4 juin Les Beatles s'envolent pour une tournée qui passera par le Danemark, la Hollande, Hong Kong, l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Jimmy Nicol remplace Ringo, hospitalisé.

14 juin Ringo rejoint les Beatles à Melbourne.

6 juil. Première du film *A Hard Day's Night* au London Pavilion, en présence de la reine.

Juillet John achète une maison à Weybridge, dans le Surrey.

19 août Deuxième visite aux États-Unis, mais première tournée, pour cinq semaines. Premier concert au Cow Palace de San Francisco.

23 août Concerts au Hollywood Bowl de Los Angeles.

28 août À New York, les Beatles rencontrent Bob Dylan, qui leur fait découvrir la marijuana.

9 oct. Début d'une tournée anglaise à Bradford, Yorkshire.

24 déc. Nouveau « Beatles Christmas Show » pour vingt nuits, au cinéma Odeon de Hammersmith, à Londres.

1965

11 fév. Ringo Starr épouse Maureen Cox.

23 fév. Début du tournage de *Help!*, qui durera jusqu'au 11 mai.

Mars John et George découvrent le LSD par l'entremise d'un de leurs amis qui leur sert un café chargé.

12 juin Les quatre Beatles se voient décerner la distinction de membre de l'ordre de l'Empire britannique.

20 juin Deux concerts au Palais des Sports de Paris.

24 juin Publication du deuxième livre de John, *A Spaniard In The Works*.

29 juil. Première du film *Help!* au London Pavilion, en présence de la reine.

14 août Début de la deuxième tournée américaine des Beatles.

15 août Concert au Shea Stadium de Queens, New York, devant près de 56 000 fans, plus grand concert pop de l'époque et premier concert géant.

25 août John et George prennent du LSD pour la deuxième fois, cette fois-ci en compagnie de Peter Fonda.

27 août Les Beatles rencontrent Elvis Presley, chez lui, à Bel Air.

31 août Dernier concert de la tournée américaine de 1965, au Cow Palace de San Francisco.

26 sept. À Buckingham Palace, la reine remet aux Beatles leur décoration de membre de l'ordre de l'Empire britannique.

3 déc. Début de l'ultime tournée britannique des Beatles.

25 déc. Fiançailles de George Harrison avec Pattie Boyd.

1966

21 janv. Mariage de George Harrison avec Patricia Ann Boyd.

4 mars L'*Evening Standard* publie une interview que John Lennon a accordée à Maureen Cleave, et dans laquelle il déclare : « Les Beatles sont plus célèbres que Jésus-Christ. »

6 avril Début de l'enregistrement de *Revolver*.

1er mai Dernier concert des Beatles en Angleterre.

24 juin Début d'une tournée qui passe par l'Allemagne, le Japon et les Philippines.

Juil. Publication aux États-Unis, dans le magazine *Datebook*, de l'interview de l'*Evening Standard*, qui déclenche un boycott des Beatles dans les États puritains.

12 août La dernière tournée américaine débute à Chicago.

29 août Dernier concert des Beatles, à Candlestick Park, à San Francisco.

6 sept-6 nov. Tournage du film de Richard Lester *How I Won The War*, avec John Lennon.

9 nov. John rencontre Yoko Ono pour la première fois, dans la galerie Indica de Londres.

24 nov. Les Beatles entrent en studio pour enregistrer l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

DISCOGRAPHIE, 1962-1966

Il s'agit ici, sauf indication contraire, de la discographie originale, et donc britannique.

45 TOURS

Love Me Do/P.S. I Love You
5 octobre 1962, Parlophone 45-R 4949

Please Please Me/Ask Me Why
11 janvier 1963, Parlophone 45-R 4983

From Me To You/Thank You Girl
11 avril 1963, Parlophone R 5015

She Loves You/I'll Get You
23 août 1963, Parlophone R 5055

I Want To Hold Your Hand/This Boy
29 novembre 1963, Parlophone R 5084

Can't Buy Me Love/You Can't Do That
20 mars 1964, Parlophone R 5114

A Hard Day's Night/Things We Said Today
10 juillet 1964, Parlophone R 5160

I Feel Fine/She's A Woman
27 novembre 1964, Parlophone R 5200

Ticket To Ride/Yes It Is
9 avril 1965, Parlophone R 5265

Help!/ I'm Down
23 juillet 1965, Parlophone R 5305

We Can Work It Out/Day Tripper
3 décembre 1965, Parlophone R 5389

Paperback Writer/Rain
10 juin 1966, Parlophone R 5452

Eleanor Rigby/Yellow Submarine
5 août 1966, Parlophone R 5493

EPS (45 tours quatre titres)

Twist And Shout, 12 juillet 1963, Parlophone GEP 8882 (mono) :
Twist And Shout – A Taste Of Honey/Do You Want To Know A Secret – There's A Place

The Beatles Hits, 6 septembre 1963, Parlophone GEP 8880 (mono) :
From Me To You – Thank You Girl/Please Please Me – Love Me Do

The Beatles (N° 1), 1er novembre 1963, Parlophone GEP 8883 (mono) :
I Saw Her Standing There – Misery/Anna (Go To Him) – Chains

All My Loving, 7 février 1964, Parlophone GEP 8891 (mono) :
All My Loving – Ask Me Why/Money (That's What I Want) – PS I Love You

Long Tall Sally, 19 juin 1964, Parlophone GEP 8913 (mono) :
Long Tall Sally – I Call Your Name/Slow Down – Matchbox

Extracts From The Film A Hard Day's Night, 6 novembre 1964, Parlophone GEP 8920 (mono) :
I Should Have Known Better – If I Fell/Tell Me Why – And I Love Her

Extracts From The Album A Hard Day's Night, 6 novembre 1964, Parlophone GEP 8924 (mono) :
Anytime At All – I'll Cry Instead/Things We Said Today – When I Get Home

Beatles For Sale, 6 avril 1965, Parlophone GEP 8931 (mono) :
No Reply – I'm A Loser/Rock And Roll Music – Eight Days A Week

Beatles For Sale (N° 2), 4 juin 1965, Parlophone GEP 8938 (mono) :
I'll Follow The Sun – Baby's In Black/Words Of Love – I Don't Want To Spoil The Party

The Beatles Million Sellers, 6 décembre 1965, Parlophone GEP 8946 (mono) :
She Loves You – I Want To Hold Your Hand/Can't Buy Me Love – I Feel Fine

Yesterday, 4 mars 1966, Parlophone GEP 8948 (mono) :
Yesterday – Act Naturally/You Like Me Too Much – It's Only Love

Nowhere Man, 8 juillet 1966, Parlophone GEP 8948 (mono) :
Nowhere Man – Drive My Car/Michelle – You Won't See Me

ALBUMS

Please Please Me, 22 mars 1963, Parlophone PMC 1202 (mono) PCS 3042 (stéréo) :
I Saw Her Standing There – Misery – Anna (Go To Him) – Chains – Boys – Ask Me Why – Please Please Me/Love Me Do – PS I Love You – Baby It's You – Do You Want To Know A Secret – A Taste Of Honey – There's A Place – Twist And Shout

With The Beatles, 22 novembre 1963, Parlophone PMC 1206 (mono) PCS 3045 (stéréo) :
It Won't Be Long – All I've Got To Do – All My Loving – Don't Bother Me – Little Child – 'Till There Was You – Please Mr. Postman/Roll Over Beethoven – Hold Me Tight – You Really Got A Hold On Me – I Wanna Be Your Man – (There's A) Devil In My Heart – Not A Second Time – Money (That's What I Want)

A Hard Day's Night, 10 juillet 1964, Parlophone PMC 1230 (mono) PCS 3058 (stéréo) :
A Hard Day's Night – I Should Have Known Better – If I Fell – I'm Happy Just To Dance With You – And I Love Her – Tell Me Why – Can't Buy Me Love/Anytime At All – I'll Cry Instead – Things We Said Today – When I Get Home – You Can't Do That – I'll Be Back

Beatles For Sale, 4 décembre 1964, Parlophone PMC 1240 (mono) PCS 3062 (stéréo) :
No Reply – I'm A Loser – Baby's In Black – Rock And Roll Music – I'll Follow The Sun – Mr. Moonlight – Kansas City – Hey-Hey-Hey!/Eight Days A Week – Words Of Love – Honey Don't – Every Little Thing – I Don't Want To Spoil The Party – What You're Doing – Everybody's Trying To Be My Baby

Help!, 6 août 1965, Parlophone PMC 1255 (mono) PCS 3071 (stéréo) :
Help! – The Night Before – You've Got To Hide Your Love Away – I Need You – Another Girl – You're Going To Loose That Girl – Ticket To Ride/Act Naturally – It's Only Love – You Like Me Too Much – Tell Me What You See – I've Just Seen A Face – Yesterday – Dizzy Miss Lizzy

Rubber Soul, 3 décembre 1965, Parlophone PMC 1267 (mono) PCS 3075 (stéréo) :
Drive My Car – Norwegian Wood (This Bird Has Flown) – You Won't See Me – Nowhere Man – Think For Yourself – The Word – Michelle/What Goes On – Girl – I'm Looking Through You – In My Life – Wait – If I Needed Someone – Run For Your Life

Revolver, 5 août 1966, Parlophone PMC 7009 (mono) PCS 7009 (stéréo) :
Taxman – Eleanor Rigby – I'm Only Sleeping – Love You To – Here, There And Everywhere – Yellow Submarine – She Said She Said/Good Day Sunshine – And Your Bird Can Sing – For No One – Doctor Robert – I Want To Tell You – Got To Get You Into My Life – Tomorrow Never Knows

A Collection of Beatles Oldies, 9 décembre 1966, Parlophone PMC 7016 (mono) PCS 7016 (stéréo) :
She Loves You – From Me To You – We Can Work It Out – Help! – Michelle – Yesterday – I Feel Fine – Yellow Submarine/Can't Buy Me Love – Bad Boy – Day Tripper – A Hard Day's Night – Ticket To Ride – Paperback Writer – Eleanor Rigby – I Want To Hold Your Hand

LES ALBUMS FRANÇAIS

La discographie française correspond à la discographie originale, à l'exception de quelques compilations particulières au marché français, et du titre des premiers 33 tours :

Please Please Me : N° 1
With the Beatles : Les Beatles
A Hard Day's Night : Quatre garçons dans le vent
Beatles For Sale : 1965

Ces titres ont été abandonnés depuis bien longtemps, et les CD sont sortis sous les titres originaux.

The Night Before 113
The Word 137
There's A Place 34-35, 154
Things We Said Today 80, 104
Think For Yourself 136
This Boy 63, 78
Ticket To Ride 108, 118
Till There Was You 73
Tomorrow Never Knows 177
Wait 147
We Can Work It Out 126, 129
What Goes On 140
What You're Doing 105
When I Get Home 83
When I'm Sixty-Four 31
With Love From Me To You 28
Yellow Submarine 164-165
Yes It Is 108
Yesterday 106, 123-125
You Can't Do That 84
You Like Me Too Much 120
You Really Got A Hold On Me 50-51
You Won't See Me 134
You're Going To Lose That Girl 117
You've Got To Hide Your Love Away 114

REMERCIEMENTS

Pour les interviews que j'ai dû réaliser spécialement pour ce livre, je veux remercier : Al Aronowitz, Diane Ashley, Margo Bird, Tony Bramwell, Prudence Bruns, Iris Caldwell, Maureen Cleave, Melanie Coe, Richard A. Cooke, Nancy Cooke de Herrera, Meta Davis, Rod Davis, Pat Dawson, Richard DiLello, Royston Ellis, Peter Fonda, Johnny Guitar, Paul Horn, Stephen James, Rod Jones, Tony King, Timothy Leary, Donovan Leitch, Julian Lennon, Dick Lester, Roger McGough, Thelma McGough, Elliot Mintz, Rod Murray, Delbert McClinton, Denis O'Dell, Lucy O'Donnell, Alun Owen, Little Richard, Jimmy Savile, John Sebastian, Helen Shapiro, Don Short, Joel Shumacher, Derek Taylor, James Taylor, Doug Trendle, Dr John Turner, Jan Vaughan et Gordon Waller.

Je me suis également servi d'interviews plus anciennes de : Lionel Bart, Hunter Davies, John Dunbar, Cynthia Lennon, George Martin, Barry Miles, Spike Milligan, Roy Orbinson, Ravi Shankar, Bruce Welch et Muriel Young.

Pour m'avoir fourni des informations, avoir permis des rencontres ou avoir organisé des interviews, je remercie : Tony Barrow, Penny Bell, Gloria Boyce, Eleanor Bron, Lynne DeBernardis, Liz Edwards, Mike Evans, Peggy Ferguson, Roberta Freymann, Sarah Jane Freymann, Lynda Gilbert, Matt Godwin, Adrian Henri, Corinna Honan, Shelagh Jones, Andrew King, Martha Knight, Carol Lawrence, Mark Lewisohn, Brian Patten, Mme Juan Mascaró, Robbie Montgomery, Iona Opie, Peter Rhone, Bettina Rose, Juliet Rowe, Phil Spangenberger, Alvin Stardust, Jean Stein, Sue Turner, Lisa Ullmann, et Linda Watts.

J'ai utilisé les moyens mis à ma disposition par les organisations suivantes : American Federation of Musicians, ASCAP, BMI, Beatles Shop (Liverpool), Bristol Library, Bristol Old Vic, British Library, Chiswick Library, Highland Bookshop Wildlife Art Gallery (Traverse City, Michigan), National Newspaper Library, National Sound Archives, Nigerian High Commission, Performing Rights Society, Rochdale Library, Theatre Museum, UCLA Library et Westminster Library.

Enfin, je désire remercier mon agent, Lisa Eveleigh, qui n'a jamais baissé les bras, Piers Murray-Hill et Johnathan Goodman chez Carlton Books.

CRÉDITS

«Baby, Let's Play House» : paroles et musique de Arthur Gunter © Williamson Music Inc./Carlin Music Inc.
«I'm Wishing» : paroles et musique de Larry Morey et Frank Churchill; and «Please» : paroles et musique de Leo Robbin et Ralph Rainger © Warner Chappell Music Ltd. London. Reproduit avec l'aimable autorisation de International Music Publications Ltd.
Les paroles et musiques de chansons des Beatles sont de John Lennon, Paul McCartney ou George Harrison © Northern Songs. Reproduit avec l'aimable autorisation de Music Sales Group Ltd.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Remerciements pour l'autorisation de reproduire les photographies du livre à :

Corbis : /Bettmann : 35, 61, 74, 115, 169, 176, 180; /CAT'S : 107, 179; /Waltraud Grubitzsch/epa : 15; /HO/epa : 18; /Hulton-Deutsch Collection : 26, 46, 51; /John Springer Collection : 72; /Michael Ochs Archives : 157
Getty Images : /CBS Photo Archive : 32; /Express Newspapers : 110; /Hulton Archive : 125, 165; /Keystone : 58, 81, 134; /John Loengard/Time & Life Pictures : 102; /Rolls Press/Popperfoto : 67; /Bob Whitaker : 118, 133
PA Photos : /AP : 29, 37, 42, 54, 56, 63, 78, 87, 89, 99, 101, 108, 127, 136, 138, 147, 148, 151, 158, 166; /Allaction. co. uk/Empics Entertainment : 7, 82, 128, 131; /Alpha General : 84; /Barratts : 91, 142, 155; /Bob Daugherty/AP : 93;/Empics Entertainment : 120; /PA Archive : 8, 11, 12-13, 17, 21, 23, 24, 31, 39, 40, 53, 64, 71, 77, 95, 96, 104, 112, 117, 122, 140, 152, 174; /Sport and General : 69
Rex Features : 160, 162; /Denis Cameron : 48;/Keystone USA : 145; /David Magnus : 45; /Bill Orchard : 171, 172

L'éditeur s'est efforcé de retrouver les détenteurs de tous les copyrights. Toutefois, s'il en avait omis certains, il leur présente ses excuses et apportera les corrections appropriées dans les éditions suivantes.

Quelles petites histoires se cachent derrière « *Yesterday* », « *Yellow Submarine* », « *She Loves You* » ? Existe-t-il vraiment une Eleanor Rigby ? Quel était le secret de la réussite du tandem Lennon-McCartney ?

Depuis leur premier succès, « *Love Me Do* », et leur premier album, *Please Please Me*, jusqu'à l'album *Revolver*, toutes les chansons composées par les Beatles entre 1962 et 1966 sont passées au crible d'une passionnante enquête journalistique menée auprès de John, Paul, George et Ringo, mais aussi auprès de leurs amis et des musiciens avec lesquels ils ont travaillé.

Un ouvrage illustré indispensable à tous les amoureux d'un groupe désormais légendaire.

*Steve Turner est également l'auteur des biographies de Johnny Cash (*The Man Called Cash*) et de Jack Kerouac (*L'Ange déchu, une vie de Jack Kerouac, *Mille et une nuits*).*

« Je lis et relis *Les Beatles*. C'est une source d'inspiration pour moi, ainsi qu'une grande leçon d'humilité. »

Bono

€12.90

ISBN : 978-2-25808-371-4

9 782258 083714

www.horscollection.com

A lire également :
1967-1970

Photographie de couverture :
ITV/Rex Features